كلمـــة الوزارة

مهرجان دمشق للفنون المسرحية (*)

الدكتور محمود السيّد
وزيـر الثقـافة

الزملاء الـــوزراء،

أيّتها الأخوات، أيُّها الأخوة، أيُّها الحفل الكريم،

أحييكم أطيب تحية،وأرحب بكم أجمل ترحيب كما أرحب بضيوفنا الأحبة على أرض سورية، سورية الحضارة والأصالة والتاريخ، يحلون أهلاً كرامـًا ليسهموا في فعاليات مهرجاننا المسرحي في دورته الثانية عشرة. هذا المهرجان الذي يعد محطة ثقافية في مسيرة سورية الحديثة، بعد أن أرسى دعاماته باني سورية الحديثة القائد الخالد حافظ الأسد قائد

(*) كلمة السيد وزير الثقافة في المهرجان المسرحي (الدورة الثانية عشرة) في دار الأسد للثقافة والفنون ٢١/١١/٢٠٠٤م.

الحركة التصحيحية المباركة التي تحتفل جماهيرنا بذكراها الرابعة والثلاثين، وبعد أن عزز انطلاقته المعاصرة السيّد الرئيس بشار الأسد رائد التطوير والتحديث، وراعي المشروع النهضوي الحضاري في مسيرة أمتنا وفي مختلف مناحي الحياة وأبعادها، مركزاً على البعد الثقافي وعلى أنه لا تنمية اقتصادية من غير إيلاء هذا البعد الثقافي المكانة التي يستحقها، والمنزلة التي يحتلها في عملية التنمية، وها هو ذا الصرح الثقافي الذي يحتضن حفل افتتاح المهرجان «دار الأسد للثقافة والفنون» والذي تم افتتاحه برعايته الكريمة في الشهر الخامس من هذا العام، خير دليل على دعمه للثقافة وتأمين الأجواء الملائمة والمناسبة لألقها وإبداعها.

ويسرني أيتها الأخوات، أيها الأخوة، أن أنوب عن السيّد المهندس محمد ناجي عطري رئيس مجلس الوزراء راعي هذا المهرجان في حضور حفل الافتتاح هذا، وأن أنقل إليكم تحياته العطرة وتمنياته القلبية في نجاح أعمال المهرجان وتحقيق أهدافه.

أيُها الحفل الكريم:

لا يخفى على أيٍّ منّا الدور الذي يؤديه الفن في حياة المجتمعات، فإذا ذكر الفن الأصيل مثل في الذهن السمو والجمال والكمال والانسجام والرشاقة والأناقة، وما أجمل مقولة «أناتول ايفروس»:

«عندما تشاهد فنّا أصيلاً تشعر وكأن نسمة عليلة هبت عليك، أو تشعر بشيء أقرب إلى الشذا المسكر.. لست أدري، ولكن بالإضافة إلى الفكرة والجهد المبذول يجب أن تشعر بشيء آخر، ربما لأجل هذا الشيء توجد كلمات في منتهى البساطة هي: الأناقة والرشاقة والخيال والجمال، أو هو شيء يشبه غبار الطلع فوق أجنحة الفراشات»!.

والفن الأصيل هو ما يبقى في داخلك بعد انتهاء المشهد، ليغدو جزءاً من روحك وأنفاسك، إذ إن المسرح غذاء للروح ومتعة للنفس.

ولئن كان للمسرح من بين الفنون دوره الفعال في التثقيف والتوعية والالتصاق بالجمهور تعبيراً عن تطلعاته ومعالجة لمشكلاته فإن المسرح لا يعيش إلا بفضل الحياة التي تتمثل فيه، والمسرح للحياة أدق في التعبير من قول المسرح للمجتمع، ذلك لأن المجتمع يفهم عادة على أنه جسم ذو كيان مادي محسوس وعلاقات مادية محسوسة وقيم مادية محسوسة أو نابعة من المادة. أما الحياة فهي الكينونة كلها بما فيها من جسد وروح ومادة وفكر وأعضاء ووظائف، ومن الأفضل أن نتحدث عن المسرح للحياة لا للمجتمع فقط، ذلك لأن المجتمع يشار إليه على أنه مجتمع بعينه محدود بحدود الزمان والمكان. أما الحياة فهي بغير حدود، وهي تيار مستمر يدخل فيه الماضي والحاضر والمستقبل، وهي تشمل هذا المجتمع وذاك المجتمع وكل مجتمع، أي تشمل المجتمع القومي والمجتمع الإنساني بوجه عام.

ومن هنا تكون دعوة المسرح للحياة دعوة قومية ودعوة إنسانية معاً، لأنها تجعل من المسرح وظيفة للحياة القومية ووظيفة للحياة الإنسانية، كما تجعل منه وظيفة للحياة المادية ووظيفة للحياة الروحية ووظيفة من وظائف المجتمع إضافة إلى أنه وظيفة من وظائف الفرد.

وفي ضوء ذلك فإن المسرح هذا الفن الإبداعي الذي يعد جسراً يصل بين آداب الأمم وثقافاتها هو جسد وروح، وهو الروح الواحدة للآداب والنفس الإنسانية المتوزعة في أجساد لغوية كثيرة تصبو إلى الخروج من التعدد إلى الوحدة.

والنفس الإنسانية والعقل الإنساني هما فعاليتان كونيتان وعالميتان،

والمبدعون هم الذين يتخذون من تنوع الأشكال والوسائل والأنواع جسراً إلى وحدة المعرفة ووحدة النفس والفكر الإنسانيين. ومن هنا كان انتقال الأفكار والأشكال والأساليب والأجناس من ثقافة إلى أخرى أمراً طبيعياً كما أن الحوار بين المبدعين يؤدي إلى الحيوية والنمو والازدهار، مادام العقل في ديناميته والنفس في توقها إلى الأجمل والأكمل والأبهى في هذي الحياة، وليس ثمة أجمل ولا أبهى من سمو القيم الإنسانية ووهج مشاعرها.

والتراث الإنساني ليس مقتصراً على حضارة بعينها فجلجامش سومر، ومهابهارتا الهند، وشهناما الفرس، وكليلة ودمنة العربية ذات الأصول الهندية والفارسية، وألف ليلة وليلة العربية والسيرة الشعبية لعنترة، وتغريبة بني هلال، والقصص الشعبية للحب، وقصص المعراج، كل أولئك ملك للتراث الإنساني ورمز لاكتشاف الروح المشتركة بين الآداب.

والمبدعون يتعاملون مع الميدانين القومي والإنساني بمعيار واحد، يحافظون على تربتهم الأصيلة، وينفتحون على الآخر الحضاري، ويطلون على الماضي ليغدو حاضراً في بعد الزمن، وعلى الحاضر ليستشف المستقبل ويحدد مساراته.

وليست المسألة أمام المبدع العربي أن يختار بين موروثين أحدهما قومي والآخر إنساني، ذلك لأن هويته القومية إنما هي هوية إنسانية، والميراث الإنساني هو ميراث المبدع العربي انطلاقاً من جبلته الإنسانية وهويته الحضارية الإنسانية التي تنبذ الكراهية والبغضاء والعدوان، وتمجد قيم التسامح والمحبة واحترام الآخر والتي عبر عنها المفكر «ابن عربي» قائلاً:

أدين بدين الحب أنى توجهت

ركائبه فالحب ديني وإيماني

أيها الحفل الكريم:

ثمة نقاط لا بد من الإشارة إليها، ونحن نستأنف المسيرة الجديدة لمهرجاننا المسرحي بعد انقطاع زاد على خمسة عشر عاماً، ومن هذه النقاط:

١ - الحرص على الجدة والابتكار والإبداع: إن الفن الحقيقي هو أن تدخل الروح في الجوامد من الأشياء، وقد تنفخ الروح أحياناً في أكثر الأشياء جموداً، وعندها سيكون التأثير عظيماً، ذلك لأن المسرح الجيّد إنما هو المسرح الحي، وليس المسرح المكرر، ومصيبة الكثيرين أنهم يكررون دون أن يدروا، والقليلون جداً هم الذين يأتون بكل شيء جديد. وإننا في الفن نجلس أحياناً في غابة يباس وبعنجهية المغرور نزهو بأنفسنا ويباسنا، وقد يكون على مقربة منا خضرة يانعة تسر الناظرين، فلنفرح لإبداعات الآخرين ولتكن استمرارية الألق والتفوق رائداً لنا في أعمالنا. ولكم هو ممتع النظر إلى أولئك المسرحيين المجددين الذين لا ينضب لهم معين، ويقدمون المثال على العطاء الدائم، وبقدر العطاء يكون الإبداع، وتكون العبقرية، آخذين بالحسبان أن ولادة الجديد ليس بأمر مستحيل إذا تعودنا الصبر والهدوء والتوقف عن إثارة الجلبة والضوضاء واستعجال النتائج. وقد يعيش الطفل في داخل الفنان الحقيقي إلى سن الشيخوخة، وربما لهذا السبب فإن الروح لا تشيخ ولا يصيبها اليباس، والجسد وحده هو الذي يشيخ. والأفكار المسرحية لا تموت أبداً، يشيخ الناس الذين أبدعوا هذه الأفكار، ثم يأتي أناس جدد فيلتقفون تلك الفكر ويضيفون إليها من مزاياهم الشخصية. وفي غضون ذلك تنشأ اتجاهات لم تكن معروفة من قبل، ولكنها لا تلغي بالضرورة الاتجاهات السابقة، فقد يظهر فجأة عرض مسرحي تتوهج فيه فكرة قديمة تخبو الأفكار الجديدة أمامها، وتجدر

الإشارة إلى أن المواكبة والتجديد المستمرين يحولان دون الاستسلام للروتين، وعندما ينتصر الروتين سواء أكان ذلك عاصفاً أو هادئاً تصاب العقول بالتكلس وهذا مميت في كل شأن وبخاصة في الفن، ولله در شاعرنا العربي إذ يقول:

إنـي رأيـت وقـوف المـاء يـفـسـده

إن سـال طـاب وإن لـم يـسـر لـم يـطـبِ

لقد قال المخرج الانجليزي الشهير «بيتربروك» إن المسارح لا تقسم إلى مسارح صغيرة وكبيرة وإنما إلى مسارح حيّة وميتة بصرف النظر عن حجمها: المسرح الحي لا يتوقف عن التجريب ويلد المفاجآت. لقد قال «كيدروف» المخرج والممثل: إن عملنا يشبه الصعود إلى الجبل بواسطة دراجة هوائية حيث الصعود دائماً إلى الأعلى، فإن حدث وتوقفت فلا بد أن تقع الحقيقة، لقد توقفنا منذ زمن عن تدوير الدواسات، ومن هنا كان الحرص على الإبداع مطلباً تقتضيه طبيعة العصر، وفي ضوء ذلك كان شعار المؤتمر «المبدعون يتحاورون». وكلنا أمل أن يسفر حوارهم عن نقلة نوعية لواقع المسرح العربي.

٢ - ومما يساعد على الإبداع الثقافة الواسعة، ذلك لأن العروض المسرحية الجيدة لا يبدعها إلا أناس نهلوا من ينابيع الثقافة الأصيلة. ومن النادر أن يكون العمل مملاً مع إنسان تجري الثقافة في دمه.

٣ - الروعة في المسرح تتمثل في التكامل الفني بين أعضاء فريق العمل تأليفاً وإخراجاً وتمثيلاً، وأن يكون ثمة إحساس بالدفء والتعاون والجمال والسعادة بين المشاركين جميعاً، فعندما يعمل الممثلون بحب وشغف، ويعرفون ماذا يعني التكامل في العرض المسرحي يكونون في منأى عن الأنا الفردية والتضخم بالأنا والأنانية. ونادراً ما يبنى المسرح على

اتفاق في الآراء، فثمة اختلاف في الأذواق وفي الأسلوب الفني. ويبدو الممثل أحياناً وكأنه يفعل كل شيء بطريقة صحيحة، ولكن أسلوبه ينم عن مشاعر وأفكار تبدو غريبة عنك وعن المؤلف.

والواقع أن المسرح عالم غريب جداً، ويثير الغضب أحياناً، وهو مبني على تشابكات معقدة، وعوضاً عن البساطة المهنية تنشأ عقدة الغرور وحب الذات، ويتحول بعضهم إلى مزاجيين ينأون عن القيم الفنية الأصيلة.

ومن هنا يكون العمل في المسرح صعباً للغاية إذا لم يتحقق التكامل والانسجام والتناغم الداخلي.

٤ - السمو بأعمالنا المسرحية: علينا في أعمالنا المسرحية أن نسمو بها عن الابتذال والتسطيح، وأن نحلها المستوى الجديرة به سمواً وجمالاً وكمالاً، وأن تكون العلاقات بين فريق العمل متسمة بالسمو، ويقال: إن المخرجين يتزعجون بشكل مرضي من نجاحات بعضهم، وإن التنافس الشديد يسود في أوساطهم، وربما كان الأمر كذلك، ولكن عندما ترى عملاً مسرحياً ناجحاً وكنت مخرجاً متسامياً تشعر كأن هذا العمل من صنع ولدك، وتخرج بانطباع حول ضرورة التجدد الدائم، وأن الجيل الجديد لا يتعلم فقط، بل ويظهر نفسه بكل جدارة.

والمخرج بدوره لا يعرف أحياناً كم يحتاج إلى إعادة تكوين نفسه والوصول بها إلى الكمال حتى يتمكن في النهاية من جذب أكثر الممثلين عنفاً إلى طاعته واحترامه، وأنه من أجل هذا يجب العمل من جديد على إعادة تكوين شخصيته ولكن الكثيرين لا يبدلون ولا يصلحون ما في أنفسهم، معتبرين أن أحوالهم جيدة، وقد تكون غير ذلك ويا للأسف!

يقال العباقرة لا يولدون إلا نادراً، وجميل جداً أن نرتقي بأعمالنا إلى مستوى العباقرة من خلال فريق عمل متحاب ومتآزر ومتكامل مع

المسرحيين السابقين الذين وقفوا فنهم سعياً نحو الأجمل والأبهى والأكمل والأسمى، ذلك لأن العروض المسرحية التي تعتمد على وحدة الفريق المتسامي تكون ممتعة للغاية هدفها الحق والخير والجمال.

٥ - التقويم المستمر للعمل:

ولئن كنّا في عملنا المسرحي نجيب عن الأسئلة الآتية:

لماذا نقدم العمل؟

وماذا نقدم؟

وكيف نقدم؟

ومتى نقدم؟

فإن السؤال المهم هو: لمن نقدم؟ ذلك لأن الجمهور المستهدف هو الأساس إذ إن مقياس النجاح أصبح يقاس برد فعل الجمهور، وهو الذي يدخل في روحك ويستقر بها. ومن هنا كان التقويم الحقيقي للعمل يضطلع به الجمهور ولا بد من أخذ تقويمه بالحسبان في تطوير عملنا، وليس هناك ما هو أفضل من أن يعترف بعملك إنسان لا تعرفه، ومن أن يقدم إليك النصيحة إنسان يروم الكمال لعملك وقديماً قيل: رحم الله امرأً أهدى إلينا عيوبنا.

وعلينا أخيراً أن نتطلع إلى الفن الصادق دائماً، وأن يكون صادقاً بطريقة جريئة وشفافة من خلال عروض مسرحية تتحدث عن واقعنا وقضايانا ومشكلاتنا وانجازاتنا وأوجاعنا وتطلعاتنا.

ولكم هو جميل أن يتبتل المسرحي على محراب عمله، وأن يقف نفسه لفنه، ويمنحه كل ما يملك من وقت وجهد، فبقدر التبتل والتأمل تكون العبقرية ويكون الإبداع، وعليه أن يأخذ بالحسبان أن النص المسرحي عالم

يمور بالصراعات، وأنه لا بد من أن يتطور هذا النص في الزمان والمكان، إذ لا يجوز النظر إلى زهرة ذبلت طوال ساعات ثلاث، ومن الممتع النظر إليها في بزوغها وتفتحها وذبولها وموتها ومن ثم إلى البذور التي تتركها وراءها.

وجميل جداً أن تغرس أعمالنا المسرحية التفاؤل في النفوس وأن تبتعد عن القنوط، وما أجمل مقولة شاعرنا أبي ماضي:

قل لمن يُبْصِرُ الضباب كثيفاً

إن تحت الضباب فجراً نقيا

ومقولة الآخر:

لا تقنطي إن رأيت الكأس فارغة

يوماً ففي كل عام يعصر العنب

وأن نبتعد عن التيئيس والتثبيط والنظر إلى النصف الفارغ من الكأس وغض النظر عن النصف الملآن، وبخاصة في هذه الظروف العصيبة التي تمر بها أمتنا والمآسي التي تتعرض لها إن في فلسطين أو في العراق على أيدي الطغاة المحتلين والمتمردين على الشرعية الدولية والرأي العام العالمي، والذين يعملون على تمزيق أوصال أمتنا وطمس هويتها الثقافية وامتصاص خيراتها وتفتيت وشائجها، ولكن فاتهم أن يعلموا أن أمتنا العربية قد تعرضت لاجتياحات ومحن عبر مسيرتها، وظن أعداؤها أن الموت قد لحق بها، فإذا هي عصية على الموت لأنها أمة حضارة وقيم إنسانية، أمة تضرب جذورها في أعماق التاريخ وترتفع أغصانها إلى الأعالي خضرة وجمالاً وغلالاً، وأمة تلك هي حالها ستستمر في الحياة خصباً ونماءً، ولله در شاعرنا المتنبي إذ يقول:

كم قد قتلت! وكم قد مت عندهُمُ!

ثم انتفضت فزال القبر والكفنُ

ستبقى المواقف المبدئية الثابتة لقائد سورية السيّد الرئيس بشار الأسد راسخة في الحفاظ على حقوق الأمة وعلى وحدة العراق أرضاً وشعباً وعلى امتلاك هذا الشعب مقدراته بنفسه وبإرادته المستقلة، وعلى انسحاب إسرائيل من الأراضي العربية المحتلة في فلسطين والجولان وجنوب لبنان وعدم التخلي عن ذرة تراب واحدة من الأراضي العربية المحتلة، وإقامة الدولة الفلسطينية وعاصمتها القدس الشريف وعودة اللاجئين إلى ديارهم، وتحقيق السلام الشامل والعادل في منطقتنا العربية. وسواء أفهم الآخرون هذه المواقف المبدئية الثابتة لسورية أم لم يفهموها فإن سورية لن تتخلى عنها أبداً ما دامت تعبر عن كرامة الأمة وحقها في الحياة العزيزة الكريمة.

أتمنى للمشاركين في المهرجان النجاح في أعمالهم والتوفيق في تحقيق أهدافهم، كما أتمنى لضيوفنا الكرام طيب الإقامة، وأتقدم بالشكر الجزيل لمديرية المسارح والعاملين فيها على الجهود التي بذلوها ويبذلونها لنجاح المهرجان.

وفقنا الله جميعاً لما فيه خير أمتنا وتقدمها وارتقاؤها، والسلام عليكم ورحمة الله وبركاته.

❖ ❖ ❖

كلمة المعرفة

١٥

زوربا العربي

رئيس التحرير
علي القيم

أعرف أن الموت لم يمهلك حتى تكمل مشاريعك المؤجلة.

أعرف أنك لم تترك السيف والحصان، ولم تترجل..

كافحت.. ناضلت، وانتقلت من ميدان إلى آخر، ومن موقع إلى موقع، ولكنك لم تهادن، ولم تستسلم..

كنت في كثير من الأحيان تجيد فن المشاكسة، وتعرف جيداً كيف تنتفض من تحت الرماد، مثل طائر الفينيق..وكنت في كل هذا وذاك تتقن فن الغناء، وطرق الحرب والهجوم، وتعرف جيداً كيف تعبر التخوم والفيافي..

كنت يا صديقي صاحب خصال.. تحب الابتعاد عن طرق العيش في الظلام.. تحب الحياة، وتعرف أين تقف قدماك.. وتكره دهاليز الأقبية والدروب والأزقة الضيقة..

تحب التطواف..ترقب العابرين في الطريق.. مرة تسير معهم، ومرة تخالف سيرهم، ولكنك كنت دائماً معذّب الذاكرة، توقظ في القلوب الجراح الغافلة، ولاتجيد فن المجاملة، ولا أساليب المواربة..

كنت ترقب أطراف القلق الراجف، وتحلم بالعودة إلى الريف، وأخلاق القرية، التي اتهمت ظلماً بعدم قدرتها على مواكبة أخلاق العصر والتطور والحداثة، وتقنيات وأفكار «العولمة»..

وكنت تراقب عن قرب، كيف صارت المدن «متاحف»، وكيف أصبحت الخيل سلاحف..

لم تخنقك الرهبة.. ولكنك تكلمت كثيراً عن سيفك الضائع، وكيف ابتلعت الصرخات الموجوعة، والليل المرخى على الأبواب المقفلة.. جابهت ريح الموت عارياً، وعرفت مرارة الكلمة، وعرفت عطش الباحث عن الماء في الصحراء القاحلة، وكنت كالسمك المذعور، تدور وتدور في بحيرة يجف منها الماء..

أعلم جيداً أنك رأيت خيل الطعن والنزال، مربوطة تدور حول حجر الطاحون.. في أحيان كثيرة كنت تقص الرؤيا علينا، وفي أحيان قليلة كنت تقول: ماكل ما يعرف يصلح أن يقال..

آه يا ممدوح.. في وجهك يتموج قمح أصفر.. وفي ملامحك يتصبب تاريخ جامع.. في آخر لقاءٍ لنا في مجلة المعرفة، لم أجرؤ على النظر في عينيك، خفت أن ألمح فيها طعم التاريخ المنتهك في فلسطين والعراق وأماكن كثيرة من وطننا العربي.. حملت لي قصيدة «موت الورود»، وكنت مثل الذي يحمله أحلامه المعبأة

في سر، ويلقي بها فوق الكثبان، وفي الواحات المهجورة، وبعد لحظات ارتسم على وجهك ومض بشارة، والتقت عيناي في عينيك بغتة، ووجدت الوهج مازال يقوى على الحب..

❖ ❖ ❖

عندما ودعناك في صباح يوم دمشقي ندي، كان الحزن يسري في العروق، وكان الدمع جامداً على النوافذ والبيوت.. كان الصمت قاسيًا كالجليد..ها هو الممدوح يغادر المدينة عائداً إلى «قيرون» محمّلاً بالتعب والهموم، يطارد خيط الشعاع، وتتشابك المساحات التي يغتالها الضجيج، النصف هنا والنصف الآخر هناك، ومابينهما جسر حنين مدماكه قصيدة حل وترحال في آن واحد.

اللغة لم تعد معولاً للزرع، بل صارت لحفر القبور أو نبشها، في معنى أن الزمان أقحل، وموسم الحصاد كسد.. ومع كل هذا وذاك فلكل مدينة شمسها التي تشرق من غياب الآخرين، والبعث يزهر مع اشتعال الروح، وإلا يباس، فجفاف وأرض يباب، وممدوح عدوان جعل من الكتابة فعل بقاء وخلود وتحايل على الموت.. كان يعلم جيداً أن العالم في زمن «العولمة» يوشك أن يدرك نهايته، ولكنه جعل من الأدب مطرقة تقوم بتكسير بحر الجليد فينا، فكسر بذلك قاعدة اليومي والواقعي على نحو مفاجئ، وكانت كتاباته قنبلة مقذوفة في وجه الهاربين والخائفين والواهمين..

الواقعية السحرية التي تتشكل فيها الحياة، كانت مادة الكتابة الأثيرة لديه.. إنها الحياة كينبوع قصص وروايات وحكايات وذكريات وتجارب ومشاكسات.. الحياة كمصدر توتر وقلق وشغف واختراع.. حيث نرى الحب في الحياة، والحياة في المرض، والمرض في الموت، والموت في الحب.. في لوحات بانورامية مغلقة بين المادي والوجداني.. تعبق بحضور ساخر، قاس، مؤثر، مثير للجدال، يلقي الضوء على ظلال الطبيعة الإنسانية التي تزاوج بين الحب والكراهية، وبين الدراما والكوميديا السوداء، وبين المرارة والأمل.

❖ ❖ ❖

الشاعر الجميل صفوان حيدر يقول في قصيدة جديدة له:

«لو لم تكن ثمة قهقهات لما كان الفرح على ما هو عليه.

ولو لم يكن ثمة أغنيات لما كان الشعر على ما هو عليه.

ولو لم يكن ثمة تضحيات لما كان الشكر على ما هو عليه.

ولو لم يكن ثمة عقوبات لما كان الخوف على ما هو عليه».

وأنت يا صديقي، أغلقت عينيك أمام الحوافز والمغريات، وفتحتها أمام العوائق والعقبات، وكانت أبواب عيون حياتك متحركة دائماً.. اختبرت الحياة بحلوها ومرّها، بأفراحها وأتراحها، وبقطوف الأمنيات.. في البداية والمسار، وفي النهايات.

لقد اقتربت من الضياء بعد ليل طويل، تخلصت من سطوة الريح، حملت سنابل القمح، وعبرت الزمان والمكان، أقوى من الوجع والألم كنت.. تعزف لحن الصمت على ربابة خرساء، وناي لايصفر، وكمان ينأى عن أوتاره.. كنت توقظنا من هذا الصحو الأخرس..

ها أنت تعود من حيث جئت، إلى المدى الأرحب، حيث تتداخل الروح والظلال، تحت شمس دافئة، بين السهوب الخضراء، وتداخل أغصان الغابات الكثيفة، حيث الأبيض أبيض، والأخضر أخضر، والأحمر أحمر..

النشيد صامت، والسكينة تطفئ مزاميرها، والسطور تتضرع إلى أقلامها.. الليل يسترنا من الأحزان، والحلم يشتعل بالأضداد، والبحر مازال منذ آلاف السنين بين مدّ وجزر، لايكف عن البكاء..

كانت حياتك مترعة بالأماني وبألف نشيد ونشيد، وها هي الحياة تعبر سريعة، كأن الأيام لحظات.. سلكت الدروب كل الدروب، وسافرت إلى المدن البعيدة، تحمل على كتفيك صخرة «سيزيف» وقلق «جلجامش».. تقف في حيرة تتكرر هنا وهناك، تنتظر اللون الأخضر، ويكون الأحمر هو الثابت، ويسبقك الزمن بمسافات.

❖ ❖ ❖

كل هذه الأعوام، وأنت تنتقل من أفق إلى آفاق بعيدة، إلى مواضيع لم تطرق، وإبداعات لم تكتب.. تزرع هنا، وتحصد هناك، وفي أحيان ترشينا بوردة بيضاء، في محاولة للقول بأن الحياة ماتزال مستمرة قبل وبعد.. في محاولة لاختصار المسافات، ولنكتشف بأن الأحلام لم تتحقق، وأن كل ما عشناه لم يكن إلا قبض ريح، ومشياً في فراغ..

لقد حكيت ورويت أجمل الحكايات عن «سفر برلك» و«الزير سالم» و«المتنبي» و«الأبتر» و«الأيدي المتعبة» وذهبت بنا من الوجع لنرتاح، ومن الصراخ والفوضى إلى التأمل، وأبحرت بنا بعيداً في عوالم الشعر والشعراء لتخبرنا عن ضجيج الناس وصمت الليالي..

كنت تومض كالبرق، وتشتعل كالنيازك في انتظار أغنية أو ضوء، وبقيت كالشجرة الضاربة جذورها في الأرض، تغني أغنية الحياة..

لم تحمل راياتك البيضاء وتمضي مستسلماً لوهم الحياة، لم تكن في يوم من الأيام أسطوانة تدور وتدور، ولم تكن ذلك الشاعر الذي ترك أوراقه ومضى، عندما شعر بالإحباط والخيبة والوهن.. ولم تذبل كما تفعل الأزهار البرّية في صيف حار.. لقد ظللت العمر كله تحاول اقتناص اللحظات السعيدة، ولكنك لم تفلح إلا في حالات قليلة، لأن هذا الزمن اختلفت فيه الأصوات، ولم تعد فيه مساحة للأحلام.. كنت دائم البحث عن رؤى جديدة، ومشهد جديد تستطيع فيهما أن تجدد تجربتك الأدبية والشعرية والروحية.. كنت تقاوم الكآبة والسأم واللامعنى، حتى لاتفقد الكلمة سحرها أو سرّها.. وفي هذه الحالة كنت تشبه حالة المحبط أو العاشق الذي يبطل السحر الذي يربط بينه ومن يحب فيجد نفسه في الفراغ والوحشة والعتمة..

حالتك كانت تشبه حالة الساعة الرملية، التي كلما نضب الرمل في جانب منها، قلبت على الجانب الآخر لتستعيد حيويتها وديمومتها من جديد.. وهذا ما

جعل إبداعاتك في تطور مستمر، تخاف عليها من الملل والرتابة، لذلك بقيت قريبة من القلب والعقل، وكان من الصعوبة أن ننتظر ماذا ستفعله في المستقبل.. وما هي المرحلة الجديدة التي ستدخلها، مع الحرص الشديد على عدم الفرق في موجة الحداثة وتياراتها المختلفة.. لذلك لم تذهب كتاباتك في المتاهات والدهاليز والغابات المظلمة، بل بقيت تروي للأجيال العربية أشياء كثيرة وغنية عن واقع معاش، وحكايات غنية عن الانبعاث والاغتراب في آن معًا، وعن كينونة الذاكرة قبل أن تتشظى في عالم الضياع..

ممدوح عدوان كان في مجمل كتاباته الإبداعية، لايستكين لموضوعاته إلا بعزف على وترتنويعاتها.. كان دائم التوجه نحو المطلق.. نحو فضاءات الحرية، إذ لاحدود ،ولاأبواب موصدة في فضاء الكتابة.. لذلك استطاع أن يمارس طقوس السفر في البعيد مع خيالاته التي كانت دائمًا تنشد التغيير، وتحاول استباق الأزمنة، وفك القيود، والذهاب إلى عوالم متمردة ومفتوحة على فضاءات واسعة، لتبقى نبضًا حيًا في ذاكرة الأجيال القادمة.

❖ ❖ ❖

الدراسات والبحوث

٢٢

كيف تصبح الحكاية قصة

عبد السلام العجيلي (*)

تحت عنوان «حادثتا مرور» كتبت هذه القصة. إلا أني شفعتها بخاتمة يمكن اعتبارها بحثًا مختصرًا عن طريقة كتابتي بعض قصصي التي تحتويها مجموعات، المنشور منها حتى الآن أربع عشرة. وقد كتبت هذا البحث استجابة لما يطرح عليّ من أسئلة حول كتابتي القصصية وطرائق عملي فيها. قد تنطبق هذه الطريقة بشكل أو آخر على ما يكتبه الآخرون في هذا المجال، وقد أكون مختصًا بها وحدي. وعلى كل حال، فإني أحسب أن بحثي الأكاديمي المختصر هذا سيزود قرائي والنقاد ببعض المعرفة بإحدى طرق إنتاجي الأدبي، ورجائي أن لا تفسد هذه المعرفة عليهم المتعة التي قد يحصلون عليها من قراءة هذا الإنتاج دون الاطلاع على بعض خوافي الأسلوب في صياغته.

* عبد السلام العجيلي: كاتب وقاص وروائي سوري، له مجموعة كبيرة من الكتب والروايات والأعمال الأدبية المعروفة جيداً في سورية والوطن العربي.

- العمل الفني: الفنان عبد الرحمن مهنا.

حادثتا مرور

الحادثة الأولى

روى لي صديقي الدكتور أحمد هذا. قال:

عدت من آخر مقر لعملي في خارج البلاد، بعد أن أحلت على التقاعد، على المعاش، كما يقول إخواننا المصريون. كنت مستريح الضمير، راضي النفس، على الرغم من بعض الأسى في نفسي لفراقي الأجواء التي عشت فيها نحوًا من أربعة عقود من الزمن، ولفراقي الناس الذين عرفتهم، ولشعوري بأني سأعيش على هامش الحياة بعد أن كنت سابحًا نشيطًا في خضمها. لابأس، كنت أقولها لنفسي فقد كنت أتوقع حلول هذا اليوم، وأحمد ربي على أني وصلت إليه صحيح الجسم بالنسبة لكثير من أندادي، ناصع الصفحة أمام ضميري وأمام الناس. وكنت أشعر ببعض السرور، لأني سأملك وقتًا أنصرف فيه إلى هوايتي المفضلة، وهي القراءة في كل ألوان الثقافة، ثم الكتابة بصورة خاصة. هواية كنت أشكو من حيلولة أعمالي الرسمية، كبيرة الأهمية، دون ممارستها بالقدر الذي أشتهي وأتمنى.

قبل أن أعود إلى بلدتي الصغيرة، أو هي قريتي الكبيرة، مكثت أيامًا في عاصمة بلادنا كأني أردت أن أتودع من جو الصخب والعلاقات المتشابكة والمعارف الكُثُر قبل انتقالي إلى جو الهدوء ومخالطة الأقارب ورفاق الصبا وأول الشباب. في هذه الأيام التي أقمت فيها في العاصمة كان يطيب لي التنقل في الشوارع متأملاً في جموع المشاة وأنا سائر بينهم، بينما كنت في السنين الطويلة الماضية لاأراهم إلا من وراء زجاج سيارتي الرسمية في تنقلاتي في البلاد التي كنت على رأس عملي فيها. وفي واحد من تنقلاتي في الشوارع هذه وقعت تلك الحادثة التي أبكتني.

في البلاد التي كنت أتنقل بينها، وأكثرها بلاد غربية، كنت أجد أن المشاة مقدسون في اعتبارات المرور. أعني أن الأفضلية لهم في العبور والاجتياز وفي السير والانتقال، الأفضلية لهم على راكبي الآلات الميكانيكية. في بلادي التي عدت إليها، كنت أعرف أن الأمر ليس هكذا. القدسية، إذا كان الأمر يعتبر قدسية، هي بين المتنقلين في بلادي للأقوى، وممتطو الآلات المعدنية هم الأقوى بلاشك. شيء شبه طبيعي إذن أن يظل السائرون على أقدامهم، منتظرين على الرصيف في الشوارع والساحات، يتطلعون إلى سيول السيارات والدراجات الهادرة تمر مسرعة



أمامهم إلى أن يأذن الله فيصفر الشرطي لهم قائلاً إن الأقوياء قد مروا، وأن بمكنة الضعفاء ممتطي أرجلهم أن يعبروا من هذا الرصيف إلى ذاك. وحتى حين يتلقون الأذن من الشرطي، أو حين ينفتح لهم ضوء أخضر يؤمن لهم العبور، فإن على المشاة أن يلتفتوا يمينًا وشمالاً حذرًا من أن يتحدى أحد من مفرطي القوة صفارة الشرطي أو خضرة الضوء فيقطع الطريق هادرًا بسيارته مفرطة القوة مثله.

بالطبع ليس الأمر هكذا في البلاد التي تركتها حين أحلت على التقاعد. ولا أريد أن أكثر الحديث عن العناية والاحترام اللذين بهما يعامل السائر على قدميه من ممتطي سياراتهم وآلياتهم الأخرى في تلك البلاد. ولكني أقول إني، في الأيام القليلة التي لبثت فيها في عاصمة بلادي، رضت نفسي على قبول ما هو غير مألوف أو ما هو مستنكر في البلدان الأخرى. ومع ذلك، لم أكن أتصور أن الأمر في الاختلاف بين ما

يحدث هنا وما يحدث هناك يصل إلى درجة ما رأيته في أصيل واحد من الأيام، أثناء مروري أمام بناء مؤسسة كبرى في العاصمة، وهي مؤسسة ترمز إلى رعاية الحق والقانون وإلى حسن إدارة البلاد.

في أصيل ذلك اليوم رأيت رجلاً في متوسط العمر، نظيف الهيئة، قد انحدر من الرصيف المقابل للرصيف الذي كنت أسير أنا عليه ليعبر الشارع أمام بناء تلك المؤسسة الكبرى. الشارع عريض، والسيارات التي كانت تقطعه قليلة، فكان الرجل يمشي غير مستعجل نحو الرصيف الآخر. ولكن حدث أن أقبلت سيارة مطهمة، مستعجلة، تصور ركابها أن الشارع كان فارغًا فساقوها بأقصى سرعتها إلى أن أدركوا أن هناك رجلاً كان يسير في الشارع على مهله. أوقفوا سيارتهم فجأة فانطلق من عجلاتها صوت صرير نبهني إليها، فوقفت في مكاني على الرصيف أنظر إليها وإلى ما جرى بعدها. ما جرى هو أن سائق السيارة أطلق زمورها بشدة داعيًا الرجل إلى أن يخلي لها الطريق. إلا أن الرجل، لتهاون منه أو لعجز أو لمرض، ظل في مشيته البطيئة غير ملتفت إلى السيارة وإلى من فيها. حينئذ رأيت بابي السيارة الأماميين ينفتحان بعصبية وقوة، فينزل منهما السائق ومجاوره في الكرسي الأمامي ويسرعان إلى حيث بلغ الرجل العابر في مشيته. أسرعا إليه، وأمسكا به، ورفع كل منهما يده إليه، ثم نزل بتلك اليد صفعًا ولطمًا ولكمًا على وجهه ورأسه وعلى صدره وظهره.

نعم، هذا ما جرى أمام عيني. هل كان في المقعد الخلفي من تلك السيارة المطهمة ركاب؟ لست متأكدًا من ذلك. فقد كان بصري مشدودًا إلى الرجل وأنا أراه يتلوى تحت وطأة الضربات الموجهة إليه، قبل أن يهوي منطرحًا على الأرض، وقبل أن يعود الراكبان إلى مجلسيهما وينطلقا بسيارتهما، غير آبهين بالناس الذين توقفوا على الرصيفين المتقابلين يتأملون في ما حدث، دون أن تبدو من أحدهم بادرة تدخل أو محاولة تدخل في ما حدث.

أنا كنت واحدًا من أولئك الناس. لم أتدخل ولم تحدثني نفسي بأن أتدخل. كل ما جرى لي أني أحسست بأن أجفاني التهبت فوق مقلتي، ثم بالدموع تنهمر منها على خدي. لقد رحت أبكي. نعم بكيت وأنا أسائل نفسي: ألم يكن ممكنًا أن أكون أنا هذا الرجل المطروح أمامي على الطريق؟ ألم يكن ممكنًا أن أكون قطعت هذا الشارع متمهلاً، لتهاون أو لعجز أو لمرض؟ إذن كان

ممكنًا أن ينزل بي ما نزل بهذا المسكين، ولكنت مسكينًا مثله، لأأملك أي دفاع أو حماية من اعتداء هذين القويين، راكبي السيارة المطهمة! نعم كان هذا ممكنًا كل الإمكان.. ولهذا يا صاحبي انهمرت دموعي، فبكيت في تلك اللحظات.

الحادثة الثانية

هي حادثة رواها لي قريبي أحمد آغا. قال لي:

لم أر الحادثة بعيني مع أنها جرت قريبًا من منزلي في العمارة التي أسكن وأسرتي واحدة من شققها. أخبرني من شهدوا تفاصيلها وصدقها لي زوجتي وابني. لم تحضر زوجتي وابني الحادثة بذاتها بل شهدا بقايا آثارها في مكان وقوعها، قريبًا من عمارتنا في مدينتنا الكبيرة، عند المفرق الذي يتقاطع به الشارع النازل مع شارع السبيل، وعند العمود المعلقة به أضواء المرور الثلاثة، الأحمر والبرتقالي والأخضر.

كان الوقت قريبًا من الغياب. وفي الشارع النازل من حي المحافظة كانت تسير آلية بلدوزر ضخمة، سيارة جبارة من التي تمهد الطرق، منحدرة بسرعتها المتوسطة وبضجيجها الذي يصم الآذان. لحقت بالبلدوزر سيارة سوداء طويلة، مترفة، منحدرة كذلك من حي المحافظة وبسرعة كبيرة. لم يجد سائق هذه الأخيرة إلا أن يبطئ بها، فقد كان البلدوزر يملأ الطريق بهيكله الضخم، ولابد من أن ينحاز به سائقه نحو اليمين كي يترك للعربات التي تتلوه ممرًا كافيًا لأن تسلكه وتتجاوزه. أطلق سائق السيارة المترفة زمور سيارته بقوة كي تفسح الآلية العملاقة له الطريق كي يتجاوزها. ولكن سائق البلدوزر ظل يسوقه على مهله دون أن ينحاز إلى اليمين. كرر سائق السيارة إطلاق الزمور بحدة وتلاحق. لابد أن سائق البلدوزر لم يكن يسمع، في الدقائق الأولى، صوت الزمور الحاد لضجيج آليته هو الصاخب وقرقعتها المرتفعة، فظل يتابع سيره في منتصف الشارع. وأخيرًا، وبعد أن مرت تلك الدقائق التي بدت طويلة ولاشك في حساب ركاب السيارة المترفة، انتبه سائق البلدوزر إلى أن صوتًا ينطلق خلفه يطلب منه أن ينحاز بآليته إلى اليمين، فانحاز. تجاوزت السيارة المترفة البلدوزر الضخم. وبدلاً من أن تسرع بعد أن أخلى لها الطريق، اعترضت البلدوزر حين أصبحت أمامه وتوقفت، مضطرة إياه إلى أن يتوقف خلفها. فتحت أبواب السيارة آنذاك وبرز منها سائقها وشخص آخر وتقدما من سائق البلدوزر الذي كان على مقعده المرتفع في آليته

الضخمة، فجذبه أحدهما بقوة انطرح منها على الأرض. تقدم منه الرجلان عند ذلك وانهالا عليه، وهو في انطراحه، ضرباً.

انهالا عليه في الأول ركلاً بأقدامهما على جسمه المطروح. ثم مد أحدهما يده فأقامه من ضجعته على الأرض وأسند جذعه على هيكل البلدوزر وراءه وراح يكيل له الصفعات واللكمات على خديه ورأسه، يعينه في ذلك رفيقه الآخر. انبثق الدم من أنف سائق البلدوزر ومن جرح في جبينه، وربما من جرح آخر في إحدى وجنتيه. ولعل هذا الدم النازف الذي أحال وجه السائق إلى صفحة ملطخة بالأحمر القاني، أو تجمهر الناس على رصيفي الشارع المتقابلين، إضافة إلى تكاثر السيارات وراء البلدوزر المتوقف، هي الأمور التي جعلت الرجلين يتوقفان عن ركلهما وصفعهما ولطمهما لضحيتهما ويعودان إلى سيارتهما فيسوقانها مبتعدين بها عن البلدوزر. وعلى كل ما تلقاه سائق هذه الآلية، بدا عليه أنه لم يفقد الوعي. مسح بأطراف كوفية كانت ملفوفة على عنقه الدم الذي كان يغطي عينيه، وتحامل على نفسه فصعد الدرجة التي تفصله عن موقعه وراء مقود آليته التي مازال محركها يدور، وأمسك بذلك المقود، متهيئاً إلى أن يتابع سيره بها في الشارع.

السيارة المترفة كانت أمامه لايفصله عنها أية مركبة أخرى، تسير متباطئة متهيئة لأن تتوقف، إذ اشتعل في تلك الدقيقة الضوء الأحمر أمامها ليسمح للمركبات السالكة الشارع المقاطع بالسير فيه. توقفت السيارة المترفة إذن أمام الضوء الأحمر، وكان على سائق البلدوزر المسكين، المدمى الوجه والمرضوض البدن، أن يوقف آليته أيضاً وراء سيارة المعتدين عليه، في انتظار أن يشتعل الضوء الأخضر فيستأنف السير وراءها..

قلت السائق المسكين. ولكن هل كان مسكيناً حقاً ذلك السائق؟ يبدو أن لا.. ذلك أنه، والسيارة المترفة متوقفة أمامه، قرر أن لا يتوقف هو بآليته ذات الهيكل الضخم والمحرك الجبار. لقد استمر يسير. أو أن بلدوزره استمر بسيره، وبسرعة أكبر بكثير من سرعته المتوسطة التي كان ينحدر بها في الشارع النازل، حتى لطم بمقدمته الضخمة الطاحنة مؤخرة السيارة السوداء الطويلة أمامه. وتعالت في الشارع، عند المفرق وفي حذاء العمود المعلقة عليه أضواء تنظيم المرور، الأحمر والبرتقالي والأخضر، تعالت ضجة تحطيم الزجاج

والمعادن وصرخات عالية وكثيرة. صرخات كثيرة، بعضها منبعث من المارة المتجمهرين في جانبي الشارع، وبعضها من جوف السيارة التي أصبحت ألواح معدن ومزق نسيج وحطام بلور.

لم يكن مسكينًا إذن سائق البلدوزر. لعل من كانوا مساكين هم سائق السيارة المترفة والركاب الذين كانوا يمتطونها. كانوا مساكين بنفسياتهم التي ساقتهم إلى أن يتصرفوا تصرفهم الأهوج والمهين بحق إنسان بسيط، كل ما فعله أنه، وعن غير تعمد، تسبب بتأخيرهم لحظات في سيرهم إلى غاية لايعلم غير الله قدرها من الطيبة والاستقامة. كما كانوا مساكين حين أوصلهم ذلك التصرف إلى تلك النهاية الأليمة. أما هو، سائق البلدوزر، فقد كان حقًا مدمى الوجه، محطم الأعضاء، مجروح الكرامة، إلا أنه أبى على نفسه أن يكون مسكينًا، أترانا ننقم منه حدته في ردة فعله على ما آلم جسمه ومس كرامته، أم ترانا نقدّر دوافعه إلى ما فعل ونعذره على فظاظة تصرفه وقسوة انتقامه؟

هذا السؤال ألقاه عليّ أحمد آغا، قريبي، في ختام حكاية هذه الحادثة. لم أجبه على سؤاله. قفزت إلى ذهني في تلك اللحظة الحكاية القديمة، حكاية حادثة المرور الأولى التي قصها عليّ صديقي الدكتور أحمد منذ سنوات، كأن عقلي الباطن كان يقارن بين وقائعهما وبين خاتمتيهما، باحثًا في تلك المقارنة عن جواب ما سئلت عنه. الصحيح أني لم أعثر على جواب مقنع، واكتفيت بأن هززت رأسي لقريبي متهربًا بذلك عن كل إجابة أو تعليق.

كيف تصبح الحكاية قصة؟

هاتان حكايتان بسيطتان لواقعتين حقيقيتين. الأولى رواها لي الصديق الدكتور أحمد، رحمه الله، وكان يومها متقاعدًا من عمله الدبلوماسي الذي تنقل فيه بين بلدان أوروبية وعربية متعددة. شاهد هو هذه الواقعة بعينه حين كان يسير في شارع الصالحية في دمشق أمام مبنى البرلمان، مجلس الشعب كما يسمى اليوم. والواقعة الثانية رواها لي قريبي أحمد آغا المقيم في حلب، والحكاية وقعت في هذه المدينة الكبيرة من مدن بلادنا. لم يشهد هو الواقعة بعينه، وإنما رواها له من شاهدها فأخبرني بها كما رويت له.

هما حكايتان بسيطتان كما قلت، رويتا لي بكلمات قليلة ،ودون ما تفصيل أو تعليق. ولكني، كقاص، وجدت فيهما مادة لقصة واحدة، فكتبتها بهذا الشكل الذي تقرؤونه

أو تستمعون إليه. ماالذي فعلته فتحولت به الحكاية إلى قصة؟

مافعلته هو أني أدخلت نفسي في رواية الوقائع، فتحدثت عنها بطريقتي كقاص لابطريقة من روياها لي، وهما كانا ناقلي خبر وليسا كاتبي قصة. عشت بخيالي أحداث تلك الوقائع مجدداً. فرافقت الدكتور أحمد في سيره على أرصفة شوارع العاصمة حتى وصلت معه إلى موقفه من الرصيف قبالة مبنى تلك المؤسسة الرسمية الرفيعة المستوى. وقبل ذلك عشت معه حياته الوظيفية متنقلاً بين بلدان العالم المختلفة في الشرق والغرب، كي أتعرف، وأعرّف قرائي معي، على نفسيته وعلى مستواه الفكري والاجتماعي، مما سيبرر ما يأتي من انبثاق الدموع من عينيه تأثراً بالاعتداء على الماشي بقدميه، لمجرد تباطؤ ذلك الماشي في السير أمام السيارة المطهمة. كما رافقت الماشي متسائلاً عما منعه من الإسراع في خطوه على الرغم من علو صوت زمور تلك السيارة. تساءلت هل كان ذلك لتهاون، أو لغفلة، أو لمرض؟ وبمثل هذه المعايشة لأحداث الحكاية الأولى عايشت أحداث الحكاية الثانية، ونقلت المعايشتين إلى قارئي الحكايتين ليعيشوهما مثلي. إنهما معايشتان لم ينقلهما إلي راويا الحكايتين، ولاخطرت ببالهما تفاصيلهما. بل لعل أكثر هذه التفاصيل لم تدر بالدقة التي رويتها أنا، أو أنها لم تدر في الواقع مطلقاً. فهي من نسج خيالي القصصي، وإن لم يكن إيرادي لهما بقصد تزييف ذلك الواقع. النواة الأساسية للواقع ظلت على صحتها، والحواشي الهامشية هي وحدها المتخيلة والمبتدعة.

وحادثتا المرور هما، كما رأى القارئ، هما حكايتان ولكني رويتهما على أنهما قصة واحدة. بمفردهما كانت كل منهما حكاية، وباجتماعهما أصبحتا قصة. ذلك أني أردت بجمعهما أن أوحي إلى القارئ بمغزى واضح أو مضمر، يتضح أو يكمن في المقارنة بين نهاية كل منهما، حين بدأتا متشابهتين وانتهتا مختلفتين. ثم إن اختلاف النهايتين لابد أن يحمل إلى القارئ إحساساً أو يثير فيه تفكيراً يختلفان كل الاختلاف عما يحس به أو يفكر فيه لقراءة الحكاية الواحدة منهما لوحدها.

نعم. هذا هو ما فعلته لتتحول الحكاية، أو الحكايات المتعددة، إلى قصة واحدة أو إلى قصص كثيرة. أو أن هذا مايفرق ما بين الحكاية والقصة في التأليف والتركيب والغاية.

٣٠

العرب وثقافتهم بعد حوادث الحادي عشر من أيلول

د. عبد النبي اصطيف (*)

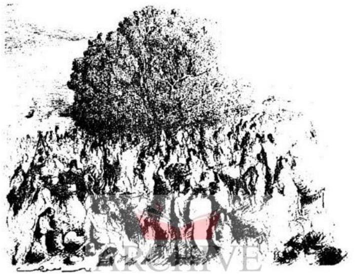
اتفق أن دعيت، بعد عودتي من انكلترا في نهاية عام ١٩٩٧ حيث كنت زميلاً زائراً في مركز أكسفورد للدراسات الإسلامية، وكلية سانت أنتوني في جامعة أكسفورد، إلى إلقاء عدد من المحاضرات في دمشق وحلب وغيرهما من المدن السورية حول علاقتنا بالغرب، وإلى المشاركة في عدد من المؤتمرات والندوات في عدد من الدول العربية والأوروبية حول الموضوع نفسه، وكذلك فقد استكتبت من جانب عدد من الدوريات والمؤسسات عن موضوع «حوار الحضارات»

* د. عبد النبي اصطيف: استاذ الأدب المقارن والنقد الحديث في جامعة دمشق.

- العمل الفني: الفنان علي مقوص

وتعزيز التعاون والتفاهم بين الثقافتين الغربية والعربية. وكان الحافز الأكبر فيما بدا لي على هذه الدعوات قلق مقلقل على مستقبل هذه العلاقة وبخاصة أن صانعي القرار في الولايات المتحدة الأمريكية وبعض حلفائها في أوروبة الغربية قد فتنوا بمقولة صموئيل هنتنغتون في «**صدام الحضارات**»، وجعلوا يفكرون على نحو جدّي في جوانب هذا الصدام ووقائعه الممكنة وحصيلته المرجوة. ومع التحول الخطير الذي شهده عالمنا المعاصر في نهاية القرن الماضي من علم القطبين المتكافئين الذي ضمن قسطاً معقولاً من التوازن في العلاقات الدولية على جميع المستويات إلى عالم القطب الواحد الذي بات يغري بمواجهة «الآخر»، ما دامت هذه المواجهة ستنتهي بهزيمته واحتوائه وتدجينه والتحكم بمقدراته ومصائره، غدا التفكير في تحقيق النبوءة المشؤومة في صدام الغرب والإسلام في الوطن العربي أشبه ما يكون بكابوس مروّع ينبغي دفعه بأشد درجات اليقظة والحرص على عدم استفزاز الغرب الذي تقوده واشنطن الراغبة، منذ تنحى عدوّها الأقوى عن مواجهتها في أي حلبة من حلبات الصراع، في إشاعة مناخ المواجهات والصراعات في عالم يسوده نظام عالمي جديد تؤدي فيه دور الحكَم والمقرر، وتفيد من حسم هذه الصراعات والمواجهات بحلّها بطريقتها الخاصة، وهو حلّ يكفل مصالحها الدنيوية، ويحقق مراميها القريبة والبعيدة، ويفرض في نهاية المطاف قيمها لتي تسوّغ سيادتها وهيمنتها على سائر العالم، بما في ذلك الغرب الأوروبي نفسه، وباقي حلفائها في شرقي آسية واليابان وكوريا الجنوبية وأسترالية.

ويبدو أن فرصة الولايات المتحدة الأمريكية الكبرى قد جاءت مع انفجارات أيلول التي استهدفت ثلاثة رموز من رموز النظام العالمي الجديد: **الرمز الاقتصادي المتمثل بمركز التجارة العالمية والرمز العسكري المتمثل بوزارة الدفاع الأمريكية (مبنى البنتاغون)، والرمز السياسي المتمثل بالبيت الأبيض** والذي قدّر له أن ينجو منها في آخر لحظة، وكانت الرسالة الصادرة عن هذا المركز من سيد النظام العالمي الجديد إلى سائر العالم شعوباً ودولاً وأنظمة: إما أن تكونوا معنا أو ضدنا في الحرب على الإرهاب، وكان مما انطوت عليه هذه الرسالة أمراً، ينفذ دون اعتراض، بالإسهام في هذه الحرب الطويلة تحت لواء زعيمة العالم الحر، وأن على الجميع أن يمتثل، وإلا فإنه معرّض لأن يكون هدفاً من الأهداف اللاحقة، أو أن ينتظر دوره في قائمة الأهداف التي تخططها الإدارة الأمريكية، والتي تسعى فيما يبدو



إلى إعادة ترتيب العالم على هواها محولة إياه إلى معسكرين: معسكر يعيث في الأرض تدميراً وقتلاً وحصاراً لما يروق له أن يسمه بسمة الإرهاب، ومعسكر خائف مترقب يسعى ليدفع عن نفسه التهمة - تهمة مناهضة المعسكر الأول الذي يغتنم الفرصة السانحة له ليصفي حساباته القديمة ويعيد كتابة التاريخ الإنساني، بل رسم الجغرافية البشرية، وتشكيل القيم الإنسانية التي ينبغي على إنسان الألف الثالثة أن يحيا بها ومن أجلها.

ولكن ما التأثير الذي خلّفه هذا الحدث الأخطر من نوعه في تاريخ الولايات المتحدة الأمريكية، والذي غدا بسبب من نفوذها السياسي والعسكري والاقتصادي، الحدث الأخطر من نوعه في العالم الذي كان يقف على عتبات الألف الثالثة، ويتطلع إلى حياة أفضل في ظل ما يسمى بالنظام العالمي الجديد الذي أعلنه جورج بوش الأب في أعقاب غزو الكويت من جانب صدام عام ١٩٩٠، أقول ما التأثير الذي تركه هذا الحدث في العالم الإسلامي عامة، والوطن العربي خاصة.

لقد صحا المسلمون والعرب ليروا

أنفسهم صراحة أو ضمناً، مباشرة أو على نحو غير مباشر، عدواً صريحاً للغرب المنقاد بمرونة غريبة للإرادة الأمريكية التي انتشت بمابيّن يديها من قوة عسكرية واقتصادية وسياسية وتملكتها غطرسة القوة التي حذّرها منها ومنذ عقود السناتور الأمريكي ج.و. فولبرايت في كتابه الذي حمل العنوان نفسه: **غطرسة القوة**، وغدت نبوءة هنتغتون المشؤومة في صدام الحضارت حقيقة الألف الثالثة، تتصدر عناوين الصحف الرئيسية، وتزيّن خطب السياسيين في تأليبهم لمجتمعاتهم على العدو القديم/ الجديد، وتقفز من بين سطور المحللين السياسيين مذكرة بصدق صاحب النبوءة، على الرغم من كل ما يقوله الغرب (أو يقدمه، بأقصى ما لديه من براعة، على منصة السياسة الدولية من طقوس احترام الإسلام والمسلمين) عن عدم استهدافه للإسلام والمسلمين بحملته الشاملة على الإرهاب (ولكن كيف اتفق أن جميع الأهداف التي أثبتها قلم الإدارة الأمريكية أو صانع القرار الأمريكي في قائمة الإرهاب تقع في العالم الإسلامي).

لقد صحا العرب والمسلمون ليروا كذلك أن الحديث عن «**حوار الحضارت**» كان مجرد وهم جميل يسرّ للناس أن يناموا قريري العين لبعض الوقت قبل أن يتبيّنوا في صحوتهم التي تأخرت أن ضعفهم من جانب، وقوة الغرب من جانب آخر، غواية ليس من السهل على الغرب مقاومتها، إن الأمر كما يمكن أن يلخص بكل بساطة هو أن المواجهة مغرية أيّما إغراء لأن نتيجتها واضحة: **إنها غلبة الغرب الذي يكتب - ما دام القلم بيده - نفسه سعيداً، ويكتب سائر العالم، والمسلمين والعرب خاصة، من الأشقياء.**

وثانيةً ما الذي خلّفه هذا الحدث في ثقافة هؤلاء «الأشقياء»؟

غالباً ما تحتاج الثقافة إلى بعض الوقت حتى تستجيب وعلى نحو موضوعي للتغيرات السياسية أو الاقتصادية أو العسكرية التي تعصف بالمجتمعات الإنسانية، ومع ذلك فقد **كانت استجابة الثقافة العربية سريعة نسبياً إلى أحداث الحادي عشر من أيلول، وقد تمثلت هذه الاستجابة بجملة من المواقف تجاه الآخر، وتجاه الذات، وتجاه الموروث (بما في ذلك الموروث الديني)، وتجاه الواقع.**

الموقف تجاه الآخر:

و«الآخر» هنا هو الغربي/ المسيحي (واليهودي) المقيم في بلدان الغرب المتقدمة تقنياً ولا سيما الولايات المتحدة الأمريكية وأوروبة الغربية، والمتفوقة علمياً ومعرفياً وثقافياً وفنياً، والرافلة في أثواب الغنى والرفاهية والوفرة، والمتسنّمة ذروة

السلطان السياسي والعسكري والاقتصادي في عالم «النظام العالمي الجديد»، والفخورة بما حققته خلال القرون الأخيرة، وما تحققه اليوم، وما تعد بتحقيقه في الغد، من كل ضروب التقدم العلمي والتقني وما تيسّره للمقيمين فيها من فرص عمل وتعليم ورعاية صحية واجتماعية وتنمية متكاملة على مختلف الصعد. ومواجهة هذا «الآخر» في أي حوار أو مناقشة أو الدخول معه في أية مناظرة ليست من الأمور التي يغبط المرء عليها نفسه، وبخاصة عندما يقف فيها موقف الضعيف الفقير العاجز الذي لا يملك من أمر نفسه أي شيء: صحيح أنه يملك ماضياً لا يزال ألقه يعمر ذاكرته، بل ذاكرة العالم أيضاً، ولكنه ضعيف الإيمان بهذا الماضي وبقدرته على أن يمدّه بالإلهام الذي يحتاجه لبناء حاضر أفضل ومستقبل يتطلع إليه أبناؤه، وبالتالي فإنه إذ يقارن حاضره البائس، بكل ما ينطوي عليه من دواعي اليأس والاستسلام، بحاضر الآخر الواعد بكل تقدم وازدهار، يجد نفسه في موقع المعتذر دائماً عن ماضيه الذي لم يستمر، وحاضره الذي يقف على النقيض من حاضر الآخر ومستقبله الملفع بالغيب والذي لا يدري عنه أي شيء، وكيف له أن يدري وكل شيء فيه مرهون بإرادة الآخر، الصديق والعدو في آن معاً.

ولهذا تراه مشغولاً بالدفاع عن نفسه التي باتت موضع اتهام من جانب «الآخر» في كل ما فعلته في ماضيها، وتفعله في حاضرها، وما يمكن أن تقدم على فعله في مستقبلها، وبات عليها أن تدلّل له أنها غيرما يبدو له، وأن ثمة سوء تفاهم ناجم عن تدخل وسيط غير نزيه أراد ويريدأن يفسد العلاقة بينهما، وأنها تقاسمه الكثير من القيم التي يفخر به ويسعى إلى نشرها وحسبه أن يقرأ سجلات ماضيها العريق حتى يتبين تمسكها بهذه القيم، وأن ما تقوم به فئة منشقة من أفعل لا يمثلها ولا يمثل أهلها، فهي لا تكنّ له أي عداء، ولا تبحث معه عن أية خصومة، بل إنها ستكون له اكبر عون على عدو الإنسانية الأكبر: الإرهاب العالمي الذي تعلن براءتها منه أمام اللّه وعباده، وبين يدي سادة العالم الجدد، وأنها ستفعل كل مايطلبه منها لتحطيم بناه التحتية، وتجفيف مصادر تمويله، والتغيير الجذري لمناخاته بما في ذلك المناهج الدراسية التي ينُشّأ عليها أبناء العرب والمسلمين، حتى يُصنعَوا على عين الغرب، نسخة مطوّرة على النحو الذي يشاء، ناسين أو متناسين، جاهلين أو متجاهلين، أنهم قد نشئوا أصلاً على نظام تعليم لم يكن غير نسخ ومسخ للنظام الغربي الذي شهدوا نسخة بائسة منه في زمن الاحتلال الاستعماري الذي جاء بعد فترة الانكفاء

على الذات والضعف خلال القرون العثمانية وبخاصة الأخيرة منها، ثم حاولوا محاكاة مظاهرها وشكلياتها وطقوسها دون أن يفكروا ولو لحظة واحدة في جدواها.

الموقف من الذات:

وأما الموقف من الذات فقد كان موقف القلق الخائف، المشكك، الذي لا يملك ذرة إيمان بها، غير ما تفرضه عليه الأيديولوجيات الطوباوية التي أدارت ظهرها للواقع، وعاشت في عالمها البديل لكل ما تأباه وتبغضه في هذا الواقع من تفكك وخضوع وظلم اجتماعي، إنه موقف المتفحص لهذه النفس بعمق، والمسائل لكل ما تأتيه من فكر وقول وعمل، بغرض معرفتها على نحو أفضل والتحقق من أنها ليست كما يزعم الآخر قد فطرت على التفكير «الأصولي» (بالمعنى الذي حدّده الأمريكيون لهذا المصطلح)، وأنها ذاتٌ سويّة لا تعرف التعصب، ولا تكنّ غير الود والمحبة للآخر، ولا تضمر له أي شر، وأنها على غير ما يروّج له أعداؤها من عتاة المستشرقين من أمثال برنارد لويس وحوارييه الذين فتنوا بنظرياته وتفسيراته العنصرية البغيضة، ما كرهت في يوم التقدم والتطور والتحديث، وأنها مغرمة بالديمقراطية التي تسعى إلى استكشافها على نحو جدي، وأن نفسها تتوق إليها بل إنها لتتطلع إلى مستقبل تراها فيه جزءاً أساسياً من ثقافتها وتربيتها. وهي كذلك مولعة بحقوق الإنسان التي نادى بها الإسلام منذ أكثر من أربعة عشر قرناً، وكفلها للمسلمين وغيرهم في المجتمعات الإسلامية التي جهدت للحفاظ عليها، وأنها وأنها... وعينها في كل ما تتوق إليه في هذه الذات، وما تطمح، هو «الآخر» وما يحبه وما يكرهه فيها، وما يريده لها أن تكون، ولعلها في عمق أعماقها تتمنى لو كان هذا «الآخر» يمتلك حرفي الكاف والنون فيصورها من جديد على النحو الذي يشاء فيرتاح وترتاح من هذه المعاناة.

الموقف من الموروث:

وأما الموقف من الموروث (الديني وسواه) فقد كان السعي الحثيث لاستصدار صك براءة له من كل ما ينسب إليه من تربة خصبة للإرهاب، وبيان أنه ليس على شيء مما يدعونه به، وأن الأمر كله عائد إلى ضيق أفق المفسّرين، فالجهاد ليس إلا جهاد النفس والهوى، ودار الإسلام ودار الحرب مقولتان عفا عليهما الدهر، ولا سيما أن المسلمين قد باتوا يعيشون في قلب الغرب، والإسلام دين التسامح والمحبة والسلام، وأن مكانة «الآخر» فيه معتبرة لا يدانيه فيها حتى المسلم نفسه، وغير ذلك مما يدخل في عملية تجميل هذا الدين الحنيف

في عيون الغرب، بعد أن رأى الغرب، فيما يبدو، من بعض أتباعه ما يكره على يد أسامة بن لادن والقاعدة والطالبان ومن لف لفّهم، وقد كانوا من قبل من الأثيرين لديه، بما قدموه من خدمات وبخاصة في قتالهم لعدو الغرب الأكبر في زمن الحرب الباردة- الاتحاد السوفياتي والدول الموالية له.

الموقف من الواقع:

وأما الموقف من الواقع فتمثل في التفكير الجاد في تغييره وإصلاحه والانتقال به من وضعه المزري في كل الوجوه إلى وضع أفضل، ليس بغرض تحسين شروط الحياة الإنسانية بمختلف وجوهها لمن عانى ما عاناه من ظلم واضطهاد وحرمان وقهر خلال قرون الحكم الأجنبي، وما تلاه من أنظمة الحكم الوطنية التي «حررت» الأوطان من قبضة الغاصب المحتل، وإنما بغرض إرضاء «الآخر» الذي ضاق ذرعاً بما يزعم من إصرار العرب والمسلمين على تخلّفهم، وبعنادهم الذي لا يصدق على عدم السعي إلى مجاراة الغرب في التقدم بسبب ما تنطوي عليه عقيدتهم وثقافتهم ومجتمعاتهم من أسباب التخلف والجمود والخنوع، وكأنه لم يكن له في يوم أي يد سوداء في هذا التخلف وذاك الجمود وذلك الخنوع، وأمثولة هذه الثقافة فيما تطمح إلى بلوغه هو «الآخر»، الذي هو المثال والمآل، وما يضعه ويحدّده من شروط ومواصفات مستمدة من أنموذجه الذي اختاره لنفسه انطلاقاً من واقعه وطموحاته، غدت المعيار والمقياس والمسطرة التي تقاس بها الأشياء والميزان الذي توزن به فيعرف غثها من سمينها، ساميها من وضيعها، مفيدها من ضارها، تقدمها من تخلفها..إلخ.

وكانت هذه المواقف جميعها محكومة بتكافؤ الضدين على كل المستويات فعلى الرغم من كل ما تبديه هذه الثقافة من مرونة تجاه الآخر، نراها في أعماقها ترفضه وترفض منطقه ومعاييره المزدوجة، وترى أنه غير صادق في كل ما يزعم وأنه في نهاية المطاف معنيٌ بمصالحه القريبةوالبعيدة وأنه لا يريد لها أي خير.

وعلى الرغم من كل ما تبديه هذه الثقافة من مسايرة للنفس، فإنها تعرف أنها مكرهة على هذه المسايرة بالظروف والشروط التي وضعها فيها «الآخر»،وأنها إنما تستولد ما يرغب فيه ولادة قيصرية، وأن ما ستنتجه ربما يكون حصيلة حمل آثم تم عن طريق الأنابيب.

وعلى الرغم من كل محاولات الغرب إعادة تفسير الموروث الديني بغرض

استصدار صك براءته مما ينسبه الغرب إليه، ثمة إيمان عميق بهذه البراءة التي لا يحتاجها، ألا يكفيه أن الإسلام قد حافظ على نفسه أكثر من أربعة عشر قرناً من الزمان، وأنه يزداد انتشاراً حتى في مجتمعات «الآخر»؟ ، إن المسألة ليست إلا مسألة وقت، ولا بد من أن يأتي يوم يسود فيه الإسلام من جديد، وإنّ غداً لناظره قريب، والله وعد بأنه نزّل الذكر وأنه له حافظ: «إنّا نحن نزلنا الذكر وإنا له لحافظون» (**القرآن الكريم**، سورة الحجر، الآية ٩).

وعلى الرغم من التفكير بتغيير هذا الواقع وإصلاحه، فإن الشعور العام السائد هو أن ذلك لن يكون سهلاً، وأنه يتطلب وقتاً وجهداً، وأنه في نهاية المطاف ينبغي أن يكون محفوزاً بعوامل داخلية، وليس بمحفّزات خارجية، وإن الغاية منه ينبغي أن تكون الارتقاء بجميع وجوه هذا الواقع، وأن إكراهه على التغيير بالصورة التي يريدها الآخر سيكون لا محالة وخيم العواقب.

إن الناظر إلى مختلف النشاطات الثقافية في كل المجالات وما ينجم عنها من نتاجات مسموعة، أو مرئية، أو مقروءة، أو متعددة الوسائط، سوف يرى أنها مؤسسة على هذه المواقف، وأنها محكومة بتكافؤ الضدين، وسبب ذلك فيما يبدو لي ، أنها قائمة على الجهل: الجهل بالنفس، والجهل بالآخر، والجهل بالعالم، **وأن السبيل الأجدى في معالجة الشأن الثقافي في الوطن العربي هو الانطلاق من الفهم المؤسس على المعرفة، معرفة الذات، وبالآخر، وبالعالم. عندها فقط يمكن أن تكون علاقتنا بأنفسنا، وبالآخر، وبالعالم علاقة مصالحة ووئام، والناس أبداً أعداء ما جهلوا.**

❖ ❖ ❖

الدراسات والبحوث

٣٨

طاغور والمثالية الإنسانية

موسى ديب الخوري (*)

قال عنه غاندي إنه «منارة الهند». والحق إنه صار منارة للشرق كله، ونداء الإنسانية والمحبة والجمال. كان مبدؤه البساطة والعمل؛ وهكذا فقد أضاء شمعة بدلاً من لعن الظلام، فسطعت وأضاءت في النفوس التوّاقة إلى الحق. لذا، كان يُعدّ في حياته «أكثر الشعراء صوفية وأكثر الصوفيين شاعرية»؛ وفي ذلك دلالة على ما بلغته نفسه من نقاء وصدق وما وصلت إليه روحه من ارتقاء وحرية.

---

* موسى ديب الخوري: كاتب ومترجم (سورية).

- العمل الفني: الفنان أكثم عبد الحميد.

إنــه طـاغــور الــذي ســحــر الـغــرب بكتاباته، ثم انتشرت ترجماته في العالم كله، حتى استحق جائزة نوبل للأدب عام ١٩١٣. لقد أبدع طاغور على مدى نحو ستين عاماً، فكان معلماً روحياً بالدرجة الأولى، ومجدداً أدبياً واجتماعياً، وفيلسوفاً وروائياً ومسرحياً ورساماً، وقبل ذلك كله شاعراً، كان ينهل من إرث روحي عريق في البنغال، ومن تجربة داخلية عميقة كانت ينبوعاً لا ينضب للإلهام والإبداع.

كان والده من كبار روحانيي البنغال، وكان يعيش في عزلة مستمرة لا يتركها إلا لضرورة الاستمرار وتجدد الحياة. كذا فقد نشأ رابندرانات طاغور في جو من الحساسية والشفافية، وكشفت له زيارتان قام بهما لوالده في الهملايا عن آفاق جديدة وعن تجربة صوفية كان لها أثر كبير في حياته، ويمكن اختصارها بعبارتين: محبة الطبيعة، ومحبة الله.

❖ ❖ ❖

ولد طاغور في عام ١٨٦١. وفي الرابعة عشرة من عمره توفيت والدته. واكتشف طاغور في هذا العمر معنى الحب الإنساني عند إحدى قريباته. وفي أحد أيام عام ١٨٨٣، عرف طاغور في رؤيا أن الحب الإنساني واحد مع حب الطبيعة وحب الله؛ يقول في ذكرياته:

كانت الشمس تشرق بتؤدة فوق أوراق الأشجار(..)؛ وفجأة، بدا وكأن نقاباً انزاح من أمام ناظري. لقد أبصرت العالم كله مغموراً بمجد يفوق الوصف؛ أمواج من الفرح والجمال تومض وتتصادم من كل صوب (..) لم يكن ثمة شيء أو أحد لم أكن أحبه في تلك اللحظة (..) وفي كلية رؤياي لاح لي أنني كنت شاهداً على حركات جسم الإنسانية بأسرها، شاعراً بموسيقى وبإيقاع رقصة سرية.

في العام التالي انتحرت شقيقته، مما سبب له صدمة هائلة. وقاده ذلك إلى محبة الإنسانية جمعاء، بدلاً من التمسك بالحب الفردي والخاص. وتتالت الأحداث المؤلمة في حياته، لكنها كانت تعضد باستمرار روح اللا تعلق عنده. فبين عامي ١٩٠٢ ، ١٩١٨، انتزع منه الموت زوجته وثلاثة من أطفاله ووالده. لقد أحس أنه مثل زهرة انتُزِعت بتلاتها واحدة تلو الأخرى، وأصبحت كالثمرة التي سيأتي الموت ليقطفها في كمال نضجها كتقدمة لرب الحياة. ومع ذلك، فقد جعل منه صفاؤه الواسع وضبطه لنفسه وخضوعه أمام الله الذي ورثه من والده، إنساناً نادر العظمة. لم يكن الموت سراً بالنسبة له، ولم يكن ليستدعي الألم. وهكذا، كانت إحدى أغنياته التي استلهمها غاندي منه تقول:

أنا هذا البخور الذي لا يضوع عطره ما لم يُحرق،

أنا هذا القنديل الذي لا يشع ضوؤه ما لم يُشعل.



كان طاغور يتمتع بموهبة تحويل الألم إلى فرح. وكان يحب الحياة إلى حد أنــــه أراد ألا يضيع قداستها بالوقوف عند ما تسببه حركتها من شعور بالألم. كانت مهمته مـــزدوجـــة: اكتشاف ربه، إله الجمال، في الطبيعة والجسد والفكر والقول والفعل، وتحويل الحياة وتعديلها لتصبح جميلة بكليتها. كتب في السادهانا («تحقيق الحياة»).

أين يمكنني أن ألقاك، إن لم يكن في بيتي الذي أصبح بيتك؟ وأين يمكنني الانضمام إليك، إن لم يكن في عملي الذي صار عملك؟ إذا غادرت بيتي لن أبلغ بيتك.. إذا قعدت عن عملي محال عليّ أن أنضم إليك في عملك؛ إذ إنك تقيم فيّ وأنا فيك.

لقد انعكست روحه هذه على مركز التربية شانتي نيكيتان (أو «مرفأ السلام») الذي أسسه عام ١٩٠١، فأصبح بؤرة ديناميّة خلاقة لهذا الجمال، حيث تفتح فيه الشعر والرسم والموسيقى والرقص والمسرح والعلوم. لقد حقق طاغور من خلال هذه المدرسة الرؤيا التي عبر عنها في مؤلفه الوحدة المبدعة، حيث تعطي الطبيعة للإنسان معنى التوق إلى اللا نهائي. فالإنسان في الطبيعة إنسان حرّ، «ليس في اعتبار الطبيعة كمصدر لتأمين

معيشته، بل كينبوع لتحقيق انجذابات روحه إلى ما هو أبعد منه هو نفسه».

لقد فجرّت المعاني السامية للمحبة التي عبر عنها في جيتنجالي أملاً جديداً للإنسانية وهي غارقة في الحرب العالمية الأولى. وعندما كان طاغور يرتقب الموت مريضاً ببصيرة صافية، وكانت الحرب العالمية الثانية قد اندلعت، أعلن في يوم مولده الثمانين:

عندما أجول ببصري من حولي، أقع على أطلال مدنية مغرورة تنهار وتتبعثر في أكوام هائلة من التفاهة والعبث. ومع ذلك فلن أذعن للخطيئة المميتة في فقدان الإيمان بالإنسان؛ بل إنني بالحري سأثبّت نظري نحو مطلع فصل جديد من فصول تاريخه، عندما تنتهي الكارثة ويعود المناخ رائقاً ومتناغماً مع روح الخدمة والتضحية [..] سيأتي يوم يعاود فيه الإنسان، ذلك الكائن الأبي، خطّ مسيرته الظافرة على الرغم من كافة العراقيل، ليعثر على ميراثه الإنساني الضائع.

كانت فلسفة طاغور فلسفة الأمل والثقة بالإنسان، المبنية على تفتح روحه، وتطور وعيه، وتحقيق طاقاته. ولهذا فقد ارتبطت المثالية الإنسانية عند طاغور بالعمل والتطبيق، وكان هو نفسه مثالاً لكل مبدأ أعلنه أو فكرة نادى بها.

المثالية الإنسانية والعالم

قد يصعب علينا أن نحدد بدقة ومنهجية ما نقصده بالمثالية الإنسانية. يكمن المثال الإنساني فيما نستطيع تحقيقه على صعيد المبادئ الجوهرية للمحبة والمعرفة. فالمثالية هنا هي العمل الدؤوب للارتقاء بالحياة. وفي منظور طاغور فإن استمرار هذا العمل هو الذي يخلق ويهذب الروح المتحررة والنقية. فالأخلاق عند طاغور لا تتقيد بحواجز الشرائع الصارمة، بل هي عمل مبدع يتم على الذات، كما وعلى الأشياء، فيحرر المعاني الكامنة في الطبيعة، ويطلقها إلى ما وراء حدود الخوف والقلق. إن تجلي الجمال الكامن في الكون والإنسان يثبّت حقيقة السلام، لا الصراع، والمحبة، لا البغضاء، والوحدة، لا الكثرة. وهكذا، «ندرك أن الإبداع هو التناغم الأبدي بين المثال اللا نهائي للكمال والاستمرارية الأزلية لتحقيقه؛ وبقدر ما لا يكون ثمّ تفريق تام بين المثال الإيجابي والحاجز المادي الذي يعترض اكتماله، يجب علينا ألا نخشى الألم والموت».

يسمي طاغور هذه المثالية بـ «ديانة الشاعر»، لأنها مثالية تفلت من الاعتقادات المتصلبة والطائفية. فهي مرنة وغير محدودة، ولا تريد تقييد اللا نهائي وترويضه من أجل مصالحنا، بل تسعى بالحري لمساعدة وعينا على الانعتاق من المادية. وفي حين تُصمّم الأسئلة كلها في

العقائد الضيقة بأسلوب محدد وتُطمئن بالشكوك كلها في النهاية، فإن ديانة الشاعر مثل الهواء الذي يحيط بالأرض، لا تلتزم أبداً بقيادتنا نحو خاتمة محددة، وتكشف في الوقت نفسه أفلاكاً لا نهائية من النور لأنها غير محاطة بجدران تحدّها. إنها تختبر أعمال الشر، وتتقبل بانفتاح التعب والمرض والإهانات من العالم، لكنها تذكرنا أن هناك، رغم كل شيء، غناء العندليب الذي لا يعطينا إجابات محددة بل موسيقى تملأ كياننا.

«إنما اللباقة تتويج للأخلاق الحميدة». بهذه العبارة الموجزة والعميقة يختصر طاغور رؤياه للمثالية المطبقة في العالم. فكمال اللباقة يتطلب الصبر وتهذيب النفس وتنظيم الوقت. ذلك أن اللطف الحقيقي إبداع، مثل الرسم والموسيقى. إن هدف اللباقة تجلي الإنسان نفسه. إن تعاملنا مع العالم، مع الإنسان ومع الطبيعة، يعكس لطفنا وذوقنا ومثالنا.

لقد تطورت مدنياتنا خلف الأسوار والحصون، وفصلت الإنسان تدريجيًا عن الطبيعة، وباعدت بين الثقافات، الأمر الذي أدى إلى خشية الإنسان من كل ما يقع خارج الحواجز التي بناها. وشيئًا فشيئًا استعاض الإنسان عن اللطف الذي كان يستمدّه من التنوع الطبيعي، والذي يجد صداه في أعماقه، بحب السيطرة على الطبيعة والرغبة بالانتفاع منها فقط، ففقد بذلك الكثير من روح اللباقة والمثالية فيه. ويعطينا طاغور مثالاً على ذلك استخدام الناس لأوعية الوقود الفارغة لنقل الماء؛ فهذه الأوعية العنيفة والخشنة كما يصفها لا تخجل من فظاظتها ولا تهتم لشيء سوى أن تكون نافعة. ومع ذلك، يبرهن أناس كثيرون أن ثمة ما هو أكثر أساسية من الحصول على العيش الرغيد والرفاهية، وأن فيهم مثال الكمال والشعور بالوحدة وفعل التناغم بين الأشياء، وأنهم متناغمون مع ما يحيط بهم، وذلك بلطفهم ولباقتهم.

يمكننا أن ننظر إلى طريقنا في هذا العالم بحسب منظورين: الحواجز التي تفصلنا عن أهدافنا - وعندئذ تكون كل خطوة في مسيرتنا أرضًا نكسبها بالقوة والجهاد؛ أو نرى فيه ما يقودنا إلى قدرنا - وفي هذه الحالة يشكل الطريق جزءًا من هدفنا، وما نحققه في سيرنا عليه هو ما يقدمه لنا آنيًا. ويعكس ذلك التناغم مع العالم، والعمل فيه على أساس الوحدة معه لا الانفصال عنه. فبالنسبة لطاغور ليست مكوّنات العالم، كالماء والتراب والثمار، ظواهر فيزيائية نستخدمها ثم نتركها بعد الانتفاع منها، بل هي ضرورية لبلوغ مثال الكمال لأنها لا تخرج عن وحدة الكل.

ليست حقيقة هذا العالم في كتل المادة ولا في عدد الأشياء فيه، بل في صلاتها فيما بينها التي لا نستطيع عدّها وقياسها وتجريدها. إن معرفتنا للعالم هي رؤية

التناغم بين أجزائه. فالمادة تجريد، ولن نستطيع فهم ماهيتها أبدًا. ذلك أن ما يسترعي انتباهنا دائمًا ليس المطبخ، إنما المأدبة، ليس تحليل العالم بل مكوناته، ليس روابط الوحدة ومعنى الكلية، بل أصناف الأجزاء وأشكالها. كذا فإننا نفقد شيئًا فشيئًا صلتنا مع الحقيقة كلما ابتعدنا في بحثنا عن النجاحات الخارجية عن الروحانية والمعنى العميق الذي يربطنا بالعالم. إن تناولنا للظواهر المادية على هذا النحو يصير مدمرًا، إلى أن نفسح للرؤية الكلية وللواء الوحدة والتناغم مكانًا بينها. إن جشعنا للطعام بشع وأناني بحد ذاته، وليس فيه أي اهتمام باللباقة؛ لكننا عندما نُخضِعه لمثال الأخوّة الاجتماعية نتمكن من تنظيمه وجعله مقبولاً، فيصبح عندئذ سرورًا يوميًا للحياة. كذلك هو الدافع الجنسي في الطبيعة الإنسانية عندما يتحول إلى انفعال ونزوة فيصير فرديًا ومهدِّمًا؛ لكنه عندما يُضبط بمثال المحبة، فإنه يتفتح في جمال كامل ليصبح رمز صلة الإنسان مع اللا نهائي فيه. وهكذا فإن الوحدة هي التي تتجلى في الكثرة التي، رغم تبايناتها، تُتمّ تكشُّف مثال الوحدة فيها. كذا، يجب ألا يكون الفضول العلمي وحده، أو البحث عن مزيد من الطاقات، هما محرض تواصلنا مع الكون، بل الوعي بأن لهذا الكون معنى حيويًا بالنسبة لنا.

ليس الإنسان في جوهره عبدًا لنفسه ولا للعالم، بل هو عاشق لهما. فحريته تكمن في المحبة التي ليست سوى تسمية أخرى للفهم الكامل. وبهذه القدرة على الفهم يتحد الكائن مع الروح الذي يتخلل كل شيء. إن معرفة هذه الروح الكلية تستدعي السجود لها بفرح عظيم. فهي الحقيقة الوحيدة التي تجعل كافة الوقائع والمظاهر حقيقية. إن تحقق المثالية الإنسانية لا يتم إلا برؤيا الوحدة التي تجمع الإنسان والعالم.

معرفة النفس

يتأسس فعل المعرفة على وحدة الأشياء والكائنات. والمعرفة في الجوهر هي معرفة النفس فما نعرفه عن العالم بمعزل عنا لا يعدو كونه جملة من المعلومات النسبية. إن تفتح وعي الإنسان هو تفتح عالمه الداخلي. «لو كان تفتح الوعي يتم خارج النفس لكان يجب أن يتم بـلا نهاية. ذلك أن الوقائع متعددة ولا نهائية، أما الحقيقة فواحدة. «تقول الأوبانيشاد: «اعرف الروح الذي هو روحك». ويفسر طاغور ذلك بقوله: «حقق المبدأ الوحيد والعظيم للوحدة القائم في جميع الناس».

تُعمي رغباتنا الأنانية رؤيتنا الحقيقية للروح. والحق أن النفس لا تجد معناها إلا في التواجد مع الآخر؛ وفي ذلك فرحها أن تجد ذاتها في الآخرين. ومع ذلك فالمحبة أشمل وأوسع من علاقة الفهم الجزئية

هذه. فبالمحبة تجتاز الروح حدودها إلى اللا نهائي ويختفي معنى الاختلاف تماماً.

«كذا، فإن مفتاح الوعي الكوني، وعي الله، كامن في وعي النفس. ومعرفة النفس بعيداً عن الأنا الضيقة هي الخطوة الأولى باتجاه الانعتاق الأسمى». إن جوهر هذه المعرفة هو المحبة محبة العالم بما هو واحد معنا، ومحبة الذات بما نحن روح وقبس من اللا نهاية. وهذا يعني أننا نستطيع الارتفاع إلى هذه الروح فوق كل رغبة وحقد وخوف، حتى نعلم أن فقدان الأشياء المادية وحتى الموت لا يحرماننا من حقيقة الروح.

إن طاغور لا يطلب منا التخلي عن العالم والانعزال عنه، بل الوصول إلى معناه الأعمق بالتخلص من الأنانية. فطاغور لا يؤمن بالتبشير، ذلك أن المعرفة لا تُحدّ بعقيدة أو طريقة أو منهج. إنما «الحقيقة بلاد لا طرق فيها»، كما يقول كريشنامورتي. إن المعرفة هي العمل على الذات، وتنقيتها المستمرة من الشوائب المترسبة في النفس. «وعندما نجد محور روحنا بالقوة التي توحّد العناصر المتنازعة كلها، تتحول خواطرنا المفكّكة كلها إلى حكمة، وتجد خلجات قلوبنا كمالها في المحبة، وتنجلي غايات الأبدية في أدق تفاصيل حياتنا. وهكذا فإننا لا نرى الواحد العلوي فينا بالمران أو بالتعليم، بل بالبصيرة المباشرة. يساعدنا الحكماء والمعلمون على

فهم أنفسنا وإدراك حقيقة العالم، لكننا نحن من يجب أن يقوم بالعمل العظيم والدؤوب في تنقية نفوسنا حتى يشع النور فينا. إن المعرفة لا تُحصَّل تحصيلاً، ولا تُحقَّق جزءاً فجزءاً، ولو استمر الأمر إلى ما لا نهاية. ولهذا يقول طاغور إن أعمق صلاة تصعّدت من قلب الإنسان كانت: «أيها الواحد المتجلي بذاته، تجلَّ فيّ». إن الخطيئة في نظر طاغور هي تخلي المرء عن كلّه ليربح جزءاً. وذلك ما يحجب عنا صفاء المعرفة. وعندما تلتقي نهائيّتنا مع اللا نهائي تزول الخطيئة، ويتجلى «الواحد المتجلي بذاته» في روحنا.

يقودنا ذلك إلى تناول مسألة الشر في منظور المثالية الإنسانية.

المثالية ومسألة الشر

ليس ثمة شرٌّ بذاته، فالشر هو جهل ونقص في المعرفة والوعي. إن تعلقنا بالجزء دون الكل يحجب عن بصيرتنا رؤيا وحدة العالم في قلب تعدده وتنوعه وثنائيته. «نحن نرى الشرّ متأصلاً لأننا نعطيه شكلاً ثابتاً، في حين أنه متحرك مع حركة الطبيعة، فحركة الموت والحياة حركة واحدة، لا يكون فيها الموت حداً نهائياً». وضمن هذه الحركة الكلية، يتمثل الخير في تنبهنا للتوق العميق فينا ولمعنى وجودنا واتجاهه نحو الوحدة والحقيقة، ويكون

الشرّ بالتالي عدم الاهتمام بهذا التوق وإشكاله والانصراف عنه.

إن حرية الإنسان ليست في التحرر من الألم، بل في احتماله وتحويله إلى إيجاب وإلى فرح. ولا يتحقق لنا ذلك «إلا عندما ندرك أن نفوسنا الفردية ليست الحقيقة الأسمى في وجودنا، وأن فينا الإنسان الكوني الخالد الذي لا يخشى الموت والألم، والذي يرى في الألم الوجه الثاني للفرح». هكذا نتعلم أن نحول شعورنا السلبي بالألم إلى ثراء من القوة والحكمة والحب.

إن الخلاص الحقيقي هو الخلاص من الجهل أبديا. فالجهل هو الذي يجعلنا مقيدين بأنفسنا، فنظن أننا غاية أنفسنا ووجودنا. علينا ألا نستكين للشعور بالنقص أو للأنانية، فنستغل أي شعور بالألم لتعظيم وتمجيد نفوسنا . فنحن بذلك إنما نطبق الشر. إنما الألم هو «العذراء الطاهرة المكرّسة لخدمة الكمال الخالد، وحين تأخذ مكانها إلى جانب مذبح اللا نهاية تنزع نقابها الأسود وتكشف وجهها لرائيها كأعظم تجلّ للفرح العلوي».

يشبّه طاغور حقيقة الألم بالمصباح الذي يحوي الزيت ويحفظه في وعائه المقفل كيلا يضيع. لكن غايته الحقيقية ليست في فصل الزيت وعزله عن الأشياء من حوله وإلا فسيكون مثالاً للتعاسة وللشرّ. ويجد الزيت معناه حين يضيء فيحقق صلته بالأشياء ويصبح حرًّا بما هو داخل وعاء المصباح. إن نفسنا تشبه هذا المصباح؛ فهي تبقى مظلمة ما دامت تدخر ممتلكاتها وتقبع في عزلة أنانيتها. لكنها، إذ تجد نورها، ترفعه وتمدّه لأنه معناها وقد وجدته. كذا فإن الطريق الذي أشار إليه البوذا ليس الزهد في النفس، بل رحابة المحبة والتضحية. فالمحبة هي طريق الاستنارة لأنها الاستنارة. ولهذا فإن من يسلك هذا الطريق لا يسأل لماذا، لأن المحبّ لا يسأل لماذا أحبّ! «لأن المحبة مكتفية بالمحبة..» إنما بالمحبة الكاملة نكتشف حرية أنفسنا. فوحده ما يتم بمحبة يتم بحرية، مهما كان مؤلمًا».

ثمة رغبات فينا نحتاج إلى إشباعها، لكن ثمة أيضًا فينا قانون عضوي كلي يسعى دائمًا للحفاظ على صحتنا وتوازننا. وكذلك المجتمع محكوم بالتنافس والصراع، لكن فيه أيضًا إرادة جمعية أعلى تشده إلى الخير. إن خلاص طبيعتنا العضوية يكون في نيل الصحة، ويكون خلاص كائننا الاجتماعي في نيل الخير، ويتحقق خلاص نفوسنا، بالتالي، في نيل المحبة. إن خلاص نفوسنا يتم بعبورها من الصورة السلبية للحرية الأنانية، المتمثِّلة بالفوضى، إلى الصورة الإيجابية للحرية ممثلة بالوعي والمحبة.

المثالية والتحقيق

تبدو المثالية للوهلة الأولى عصية على

التحقيق، ولهذا يعدّها الكثيرون عكس «الواقع» الذي لا يحكمه أي انتظام. والحق إن فهمنا للواقع فهم سطحي غالبًا، إذ يقتصر على رؤية المتناقضات دون فهم أصولها، ودون رؤية حركتها الكلية في صيرورة الوجود الغائبة.

«إن المتعارضات لا تجلب الشواش إلى العالم، بل التناغم». وتؤيد الفيزياء الحديثة هذه الرؤيا، حيث تولّد المنظومات الشواشية حالات الانتظام الذاتي. إن ما ندركه من إيقاعات في الكون لا يمكن أن ينتج عن مصادفات الصراع، بل إن مبدأه الأساسي هو الوحدة، سرّ الأسرار كلها. وهكذا، كما يتجلى الواحد في التنوع والكثرة، فإن الواقع لا يحقق معناه إلا في مثالية الوحدة.

يختبر الإنسان تحقق هذه المثالية في أشكال بسيطة وكثيرة، ففرحنا بطفل أو بزهرة أو بمحبة الآخر تغمرنا أو بفهم الكون والحياة، كلها مظاهر لتحقُّق آني يفجّر مرّة بعد مرّة توقنا إلى اللا محدود. ومع ذلك، فإننا ننساق أحيانًا في بحثنا عن المعرفة وراء القوانين العامة، فنعتقد مثلاً أن قانون الجاذبية يفسّر لنا علاقة الأجسام بعضها ببعض، في حين أن مفهوم الجاذبية نفسه لا يزال غامضًا وبلا تفسير علمي. وكذلك الأمر بالنسبة للتطور؛ فالعبور من مملكة إلى مملكة ومن نوع إلى نوع يدهشنا إلى حدّ ينسينا معه أن مفهوم التطور بذاته لا يزال سرًّا أدق وأعمق. والحق أن مفهومي الجاذبية والتطور يحملان بذاتهما، فيما يتعدى القوانين، رؤيا كلية تجمعنا مع العالم وتوحّدنا معه في تناغم كلي. إن القوانين تفتح لنا نوافذ على كلية الكون، لكنها، إذا ما وقفنا عندها، تحدّ من فهمنا الأعمق والكلي للظاهرة. فعندما نحلل قصيدة ما نصل إلى قوانين لحنية وإيقاعية وفكرية وشكلية، لكنها ليست القصيدة، ولا ما يصلنا منها ويوحدنا معها. كذلك علينا في تأملنا لقصائد الكون ألا نغرق في تحليلها على حساب تناغمنا وتواحدنا معها. وهذا ما يحصل عندما ينصبّ العلم على دراسة القوانين السببية، فتغيب عنه رؤية المعنى الأعمق لموضوعه بما هو مرتبط به. إن شكل القصيدة كامن في قوانينها ونظمها، لكن روحها كامنة في جمالها الذي يحرك روح الجمال فينا. القانون هو الخطوة الأولى نحو الحرية، لكن الجمال هو تحقيق الحرية كاملة، من حيث إن الجمال يناغم في ذاته المحدود واللا محدود، القانون والحرية.

يتحقق المثال بالنسبة لطاغور بالمحبة والعمل، ويتجلى في الجمال واللا نهاية:

آ- التحقيق في المحبة:

المحبة كمال الوعي. وبالتالي، يشير نقص فهمنا إلى عدم كمال محبتنا. فالمحبة

هي كل ما يحيط بنا، وليست مجرّد إحساس عاطفي، بل الحقيقة والفرح، أصل كل شيء. فإذا كان وعينا مشوشًا. وكانت محبتنا لا تزال تحبو، فكيف نستقبل هذا العالم ونتناغم معه وهو عطاء كامل من الفرح؟ إن قبول عطاء الحبيب لا يكتمل إذا نظرنا إلى الهدية بمنظور الإفادة. ولكن عندما نأخذ الهديّة كهدف بذاته، ونرى إلى أهميتها بذاتها، فإننا نقبل العطاء على أنه الكل وقد وهب الكل. ذلكم مثال المحبة، أن نعطي بفرح كما أخذنا بفرح، فنعي أن الكون هو نحن، وأننا الكون.

ب- التحقيق في الفعل:

إذا حاولنا تحقيق اللا نهائي خارج نطاق الفعل والعمل فلن نصل إلى نتيجة. فالحياة الروحية الحقّة توازن بهدوء بين الداخل والخارج، فيصبح العمل الخارجي عملاً على الذات؛ وينعكس بالمقابل عملنا على أنفسنا على حياتنا لتصبح أكثر فرحًا ولا تعلقًا وإبداعًا. وهكذا نكرس أي عمل ننجزه لله؛ وهذا يعني تكريس الروح في كل ما تفعل لله، وتلكم هي حريتها. وتولد الغبطة عندما يصبح كل عمل نقوم به طريقًا إلى الاتحاد بالله.

تقول الأوبانيشاد: «إن المعرفة والقدرة والفعل من طبيعته» لكننا لم نصل بعد إلى وعي ذلك وعيًا طبيعيًا فينا، ولهذا نميل إلى فصل الفرح عن العمل. فالعمل مرتبط عندنا بالحاجة، ولهذا لا يكون يوم عملنا يوم فرح، بل يوم تعب، ولهذا يلزمنا يوم راحة وعطلة. وغالبًا ما نبحث عن الفرح في هذا اليوم بطرق مختلفة، لكننا لا نبلغ في مسعانا أكثر من الترفيه والتسلية. أما الفرح الحقيقي فلسنا نجده إلا عندما نستطيع أن نجد يوم عطلتنا في يوم عملنا، أي يوم يصبح عملنا مصدر فرح لنا. يقول طاغور:

آه، أيها المعطي لنفسه! إذ نراك في ملامح فرحك، فهلا استطاعت نفوسنا الطيران بحماس نحوك مثل الشعلة، والجري إليك مثل النهر، والتماس كيانك كله مثل عطر الزهرة؟ ألا أعطنا قوة المحبة: أن نحب بامتلاء حياتنا في أفراحها وأتراحها، في نجاحها وفشلها، في ربحها وخسارتها! هلا كانت لنا القدرة أن نرى ونسمع كونك وأن نعمل فيه بكامل حماستنا! أن نحيا الحياة التي أعطيتنا بامتلاء، وأن نأخذ ونعطي بشجاعة.

ج- تحقيق الجمال:

ما دام تحقيقنا للجمال والحق ناقصًا سيظل ثمة بالضرورة انقسام بين المعلوم والمجهول. فكما في العلم، يدخل إحساسنا بالجمال كل يوم مواقع لمّا تُكتشَف بعد. لكن الجمال لا يُدرك في جوهره تدريجيًا، لأنه ليس مجموعة أجزاء. وهو أيضًا لا يُدرك في الخارج بقدر ما يولد من الداخل. إن الجمال مثل الحقيقة، كلي الحضور، ولهذا

فكل شيء في الوجود قادر على إعطائنا الفرح، وكل ما في الوجود يمكن أن يعكس الجمال المشع من أعماقنا.

لا يوجد الخطأ والقبح في نظام الكون، بل في فهمنا وفي طريقتنا السلبية في التعامل مع العالم. نحن من يخلق البشاعة كلما زاد اصرارنا على المضي ضد التناغم الكوني. إن فهمنا الفيزيائي والعلمي للعالم يزيد من تفتح روح الجمال فينا، وإن توقنا إلى المعرفة يؤجج شعلته ويذكيها في قلوبنا. وهكذا إنما نحوّل إدراكنا للعالم إلى مشاركة في الخلق والإبداع. «إن هدف حياتنا الأكمل هو معرفة أن الجمال حقيقة؛ إنه الحقيقة الجمال».

د- تحقيق اللا نهاية:

إن توقنا إلى اللا نهاية، إلى اللّه، هو وجودنا الحق. ولا يمكننا أن نحول هذا التوق إلى مجرد رغبة، فنمتلكه كما نمتلك الأشياء الجميلة، ونضمه إلى ذخائرنا! بل إن هذا التوق، على العكس تمامًا، هو الذي يمتلك علينا حياتنا، وإذا حولناه إلى مملوك قتلنا أنفسنا. إن الروح لتزهد بكل ما هو محدود، وتسعى في توقها إلى اللا نهائي إلى التحرر من ربقة هذا العالم، وهي بذلك فقط إنما تعبّر عن حقيقتها السامية. إنها مثل الطائر الذي يعرف عندما يحلق في السماء أن السماء بلا حدود وأن جناحيه لا يستطيعان حمله إلى ما وراءها وإلى آفاقها اللا نهائية. إنما في ذلك فرحه! فرغم أن السماء تكفيه وتزيد عن حاجته للطيران والتحليق، لكن الضرورة ليست بكافية لتسبب فرحه. إن حاجته إلى الطيران ليست مبعث سروره حين يفرد جناحيه للآفاق البعيدة. ذلك إنه يشعر أن ما لديه أكبر بما لا يحدّ مما يحتاج أو يفهم! كذلك تحلق روحنا في سماء اللا نهاية وهي تشعر أن عدم قدرتها الآنية على الوصول إلى كمال إدراكها يحمل مع ذلك فرحها العلوي وحريتها الأخيرة. كذا يهب الإنسان نفسه إلى اللا نهائي، فتكون غبطته أشبه بالقطرة وهي تغيب في المحيط.

الإنسان غير كامل في ظرفه الحالي، لكنه يسعى إلى الكمال. إنه ضئيل في موقفه اليوم، لكنه لو ظل واقفًا حيث هو الآن فإنه سيخلق الجحيم القابل للتخيل الأكثر هولاً. فالإنسان لا نهائي، وبقاؤه حيث الضرورة يفقده معناه. لهذا فهو يعرف اللّه بالحرية والفرح والمحبة. إن العقل ينفصل عن الأشياء ليدركها كراصد لها، في حين يحب القلب الأشياء فيعرفها بالاتحاد معها. ومثل هذه المعرفة المباشرة لا تحتمل الشك، ولا يتم لنا ذلك إلا لأننا فُطِرنا على ما لا يحدّه الزمان والمكان، وجُبِلنا بالوحدة الكاملة لروح اللا نهاية.

عندما يتم الاتحاد، يختار الروح الأعلى روحنا عروسًا له، فيكتمل الزفاف، وتُنشد الترتيلة الخالدة: «فليكن قلبك وقلبي

سـواء». ويقـول طاغـور: «لا مكان في هـذا العـرس للتطـور والمراحل والإرشـاد. إنـه الحضور الذي لا يُعبّر عنه».

خاتمة

لا تكتمل المثل إلا بتطبيقها، ولا تشعّ المبادئ إلا بتحقيقها. إنما المثالية الإنسانية فعل يشمل كلية الإنسان ووجوده. إنها طاقة الفرح الخلاقة التي تطلق اللا محدود من المحدود، وتكشف عن الوحدة في الكثرة. إنهـا الروح الـتي ينـاديهـا طاغـور: «لقـد جعلتني لا نهائيًا، تلك هي لذّتك». وتتحقق هذه الروح فينا بالمحبة والمعرفة اللتين تشكلان وجهي الوحدة. «إن هذه الوحدة تبحث عن نفسها في الآخرين، ويصبح هذا الفعل عبثًا إذا لم تجعله قوة حقيقته واقعًا حقيقيًا. إننا لنجد الفرح الأسمى في المحبة لأنه الحقيقة الأسمى. لهذا قيل في الأوبانيشـاد: «إن الوحدة لا نهائيـة وإن الوحدة - محبة»».

أن نعطي للوحدة - اللا نهاية - بتناغم الكثرة -، وللوحدة - المحبة - بالتضحية بالذات -، كمالهما، ذلكم هو هدف حياتنا الفردية وغاية مجتمعنا.

المراجـع

١- ر. طاغـور، ديانـة الشاعـر، طاغـور، ترجمة موسى الخوري وغسان الخوري، دار الفربال، دمشق، ١٩٨٨.

٢- روائع طاغور في الشعر والمسرح، نقلها إلى العربيـة د. بديع حقي، الطبعـة الرابعة، بيروت، ١٩٧٩.

٣- طاغور، ذكرياتي، ترجمة صلاح صلاح، المجمع الثقافي، أبو ظبي، ١٩٩٥.

٤- ر. طاغور، أغان وأشعار، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، المجمع الثقافي، أبو ظبي، ١٩٩٥.

٥- ر. طاغـور وآخـرون، صـورة الهـند: مختارات، ترجمة عدنان بغجاتي، دار الأهالي، دمشق، ١٩٩١.

6. R. Tagore, Sâdhanâ, Coll. Spiritualités Vivantes, Albin Michel, Paris, 1927.

7. P. Mukherjee, "Tagore" in Encyclopadia Universalis, Corpus, vol. 17, 1985; p. 645.

❖ ❖ ❖

٥٠

فون اوبنهايم واكتشاف مدينة جوزان

د . فاروق إسماعيل(*)

يعدّ موقع تل حلف القريب من مدينة رأس العين من أهم المواقع الأثرية القديمة في الجزيرة السورية، وهو ثاني أقدم موقع سوري جرت فيه تنقيبات أثرية نظامية ؛ بعد موقع جرابلس (كركميش) الذي تم التنقيب فيه بين ١٨٧٩ - ١٨٨١م بتكليف من المتحف البريطاني بلندن ، بإدارة دافيد هوجرث David Hogarth ومشاركة " لورنس العرب" .

(*) د. فاروق إسماعيل: مختص في لغات وحضارات الشرق القديم. أستاذ في كلية الآداب والعلوم الإنسانية - جامعة حلب.

بدأت تنقيبات ماكس فون اوبنهايم Max von-Oppenheim في تل حلف في ١٩١١/٨/٥ ، وكشفت فيه عن مدينة جوزان عاصمة مملكة بيت بخياني الآرامية (نحو ١٠٠٠ - ٨٩٤ ق.م) التي وقعت بعد ذلك تحت الانتداب الآشوري (٨٩٤ - ٨٠٨ ق.م) ثم أضحت مركز مقاطعة من المقاطعات الآشورية (٨٠٨ - ٦١٢ ق.م) .

كما بينت مكتشفات الطبقات السفلى من الموقع أنه كان مركزاً حضارياً متميزاً خلال عصور ما قبل التاريخ

(العصر الحجري - النحاسي ، بين نحو ٥٥٠٠ - ٤٠٠٠ ق.م) ، إذ تفردت وتمايزت آثاره بمظاهر وسمات خاصة ، عدّها الباحثون انعكاساً لثقافة خاصة سموها ثقافة حلف . وقد تبين فيما بعد أن الإطار الجغرافي لانتشار مظاهر هذه الثقافة امتد بين مناطق نهر الزاب الكبير وأرمينيا ووادي دجلة العلوي في الشرق والشمال ، ومروراً بالجزيرة السورية فمناطق الفرات الأوسط حتى سهلي العمق والعاصي شمالي الساحل السوري في الغرب[1] .

لقد تميزت الثقافة الحلفية بنماذج فخارية خاصة ، كما أبدع في المرحلة نفسها نمط معماري جديد للبيوت يسمى ثولوي Tholoi نسبة إلى نمط مماثل ظهر في بلاد اليونان ، وتتألف تلك البيوت من بناء دائري من الآجر ، قطره بين ٤- ٦ م ، وتعلوه قبة متطاولة ، وقواعد جدرانه حجرية ، ويتم الدخول إليه عبر مدخل جانبي مستطيل مسقوف يبلغ حتى ٢٠ م . وقد كشف عن شواهد عليه في عدد من المواقع، مثل ياريم تبه، كركميش ، وفي حوض همرين .

ولعل أبرز معالم ثقافة حلف هي الدمى الأنثوية الطينية أو الحجرية المشكلة بأسلوب فني بارع ، وتعكس عمقاً فكرياً . إنها ملونة ومزخرفة بخطوط أو نقاط ، وتمثل نساء سمينات جالسات في وضع القرفصاء ، وتسند بأياديها أثداءها التي يبلغ في أحجامها ، بينما شُكّلت الرؤوس بحجم صغير غير متناسب مع سائر الأعضاء ، وأهمل الفنانون إظهار تفصيلات الوجوه .

ويعتقد أن الاهتمام البالغ فيها بأعضاء الخصب والجنس هو تجسيد لمعتقدات دينية تتمثل في عبادة الإلهة الأم ، وتعود بدايات مثل هذه الدمى إلى الألف الثامن ق.م.

يعدّ ماكس فون اوبنهايم أحد رواد التنقيب الأثري في سورية ، ولد في مدينة كولن الألمانية في ١٨٦٠/٦/١٥م لأم كاثوليكية وأب يهودي تحول إلى اعتناق مذهب زوجته . وكان جده في غاية الثراء ، ويمتلك مصرفاً خاصاً ما يزال قائماً

ومستمراً في عمله في مدينة كولن ، ويحمل اسم العائلة . وقد حصل جده من القيصر النمساوي فرانتس يوسف على لقب " بارون ، نبيل Freiherr" لقاء خدماته في تمويل مشروع بناء السكك الحديدية في النمسا .

توجه خلال مرحلة الدراسة الجامعية إلى دراسة القانون في مدينة شتراسبورج (الفرنسية حالياً) وفي برلين ، وقام خلال تلك الفترة برحلتين إلى العاصمة العثمانية القسطنطينية وبلاد المغرب العربي . وفي الثالثة والعشرين من عمره (١٨٨٣م) حصل على درجة الدكتوراه في القانون من جامعة جوتنجن الألمانية ، ثم انصرف إلى العمل في سلك القضاء في عدة مدن ألمانية .

طغى على تفكيره خلال هذه المرحلة حب الشرق وتقاليده ، وانهمك في قراءة ما توافر له من كتب عن الشرق بشغف ، وتأثر بشكل خاص بكتاب " ألف ليلة وليلة " ، وصار يجمع مقتنيات شرقية متنوعة ، ويذكر في مذكراته أنه أنشأ لنفسه غرفة ذات طابع تركي بكل موجوداتها خلال عمله قاضياً في مدينة فيسبادن .

استمر ذلك زمناً، ثم قرر سنة ١٨٩٢م ترك العمل في القضاء ، وسافر إلى القاهرة ، واتخذها مركزاً لتعلم اللغة العربية والدراسات الإسلامية ويحضر محاضرات جامعة الأزهر ، ويسعى - كما يقول - إلى استيعاب روح الدين الإسلامي، كما جعل القاهرة منطلقاً لرحلات إلى بلاد المغرب والمشرق العربي ، جمع خلالها قطعاً نفيسة ومعلومات مفيدة عن التقاليد والعادات والأزياء والقبائل . فقد تنقل خلال عامي ١٨٩٢ – ١٨٩٤م بين القاهرة والمغرب ولبنان وسورية ، ويذكر في مذكراته أنه التقى في بيروت برجل أخلص له كل الإخلاص ، ولازمه عقوداً من الزمن، هو طنوس معلوف الذي شجعه على التجول في باقي المناطق السورية ، فسافر إلى دمشق فتدمر فدير الزور ، ووصل إلى نصيبين التي عبر عن إعجابه ببساتينها ، وهناك (١٨٩٣م) تلقى دعوة من فارس باشا شيخ قبيلة شمّر وأقام عنده عدة أيام كانت مهمة ومثيرة له للاهتمام بحياة البدو طيلة حياته، ويذكر أنهما عقدا علاقة أخوة، وأن الشيخ فارس حرر ذلك كتابياً، وسلم الوثيقة له ليبرزها لدى أية قبائل أخرى أو في مواقف صعبة . ثم سافر إلى الموصل ، وزار أطلال المدن الآشورية نينوى وكلخو ، ثم وصل إلى البصرة ، ومنها سافر بحراً إلى الهند ثم عاد إلى بلاده .

ظل في برلين سنتين أعد خلالهما مخططات رحلات علمية جديدة كان ينوي القيام بها ، وتعرف خلال ذلك على شخصيات مهمة كثيرة ، وكتب كتابه

المعروف " من البحر المتوسط إلى الخليج العربي " سرد فيه ذكرياته عن رحلاته السابقة ، وهو الكتاب الذي وصفه لورنس العرب بأنه " أفضل كتاب أعرفه عن المنطقة " .

صار فون أوبنهايم يشعر بأن مكانه المناسب هو العمل في المنطقة العربية ضمن السلك الدبلوماسي الخارجي ، وبدأ يسعى إلى تحقيق ذلك ، ولكن رغبته قوبلت بالرفض والمعارضة بسبب جذوره الدينية اليهودية ، كما عبّر صراحة هربرت فون بسمارك ابن الحاكم الألماني. واتخذ الأمر طابعاً جدلياً خلافياً تكلل في النهاية بوصوله إلى مأربه ، إذ عين في ١٨٩٦م ملحقاً في القنصلية القيصرية الألمانية في القاهرة .

يروي فون أوبنهايم في مذكراته أنه قضى أجمل سنوات حياته في القاهرة ، اغتنت خلالها معارفه عن حياة الشرق ، وازدادت معلوماته عن الإسلام ، وظل هناك مدة ثلاث عشرة سنة ، عقد خلالها صلات حميمة مع أسرة الخديوي الحاكمة في مصر ومع محمد عبده ، وكذلك مع زعيم الدروز في سورية شكيب أرسلان.

في ١٨٩٩م سافر إلى دمشق ثم حلب، ثم توجه شرقاً إلى جهة نهر الفرات ليعبره ويزور مناطق الجزيرة ، بين نهري البليخ والخابور .

يذكر في مذكراته أن الوصول إلى تلك المنطقة كان محفوفاً بالمخاطر آنذاك. كان يحكمها إبراهيم باشا زعيم عشيرة ملّي ومركزه في مدينة ويران شهر

(التركية حالياً) التي جعلها مركزاً تجارياً في المنطقة ، وكان رجلاً دائم التنقل يتابع شؤون أتباعه الذين يعيشون حياة بدوية متنقلة من مرعى إلى مرعى . وكان قد حصل من السلطان العثماني عبد الحميد على حق إنشاء قوة عسكرية (حميدية)، مزودة بأسلحة كثيرة ومدربة تدريباً متميزاً ، ولذلك كان يفرض سيادته على جميع قبائل المنطقة الأخرى (بين البليخ والخابور) ، بل إن سكان مدن مثل أورفه وماردين كانوا يخضعون لقراره ، رغم وجود قوات عسكرية تركية عندهم، ولذلك كان يتمتع إلى حد كبير باستقلالية القرار .

ويقول : نصحني وجهاء المنطقة أول وصولي إليها بزيارة إبراهيم باشا ، طالما أني سأعبر منطقة نفوذه . وفعلاً قابلته في جنوب غربي ويران شهر ، على سفح جبل تكتك ، في خيمته التي لم أر مثيلاً لها في الضخامة من قبل ، وكان قسم الرجال فيها يمكن أن يسع ألفي رجل، وأقمت في ضيافته مع مرافقيّ الذين كانوا حوالي ٢٥ رجلاً ، مدة ثلاثة أيام .

لقد كان شخصية مهيبة عظيمة ، وتولدت لدي سعادة كبيرة بالتحدث معه

ساعات طويلة باللغة العربية، حدثني خلالها عن صراعاته مع القبائل البدوية المختلفة، ونلت ثقته وصداقته. وخلال هذه المناسبة روي لي عن وجود تماثيل حجرية مثيرة للانتباه، موجودة فوق تل قريب من قرية تدعى رأس العين يسكنها الشيشان الذين هربوا من مناطقهم نتيجة الضغط الروسي، ولجؤوا إلى البلاد العثمانية المسلمة، وعبروا تركيا ووصلوا إلى تلك المنطقة. وذُكر لي أن الشيشان عثروا على تلك التماثيل في أثناء حفر قبر لأحد موتاهم، ونتيجة خوفهم منها أعادوا طمرها ودفنوا ميتهم في مكان آخر. وصودف أن حصل في تلك السنة قحط وجفاف وهجمات جراد وكوليرا فظن السكان أن قوى الشر في تلك التماثيل هي السبب، ولذلك صاروا يتحاشون الاقتراب منها بل الحديث عنها.

لذلك قررت مباشرة أن أستغل فرصة وجودي في مكان قريب، وأزور التل. سرنا أربعة أيام عبر طرق ملتوية حتى وصلنا رأس العين، وتعرضنا خلالها لثماني غزوات من البدو، ولكني وفقت دائماً في التفاهم معهم، ولكننا عانينا من انتهاء الطعام الموجود معنا، حتى وصلنا أحد معسكرات قوات إبراهيم باشا فاحتفى أفرادها بنا، وزودونا بما لديهم من أطعمة.

في رأس العين قصدت المختار مباشرة، وكان من الشيشان الذين ذكروا أنهم استقروا هناك قبل نحو ثلاثين سنة، وكان عددهم نحو خمسين ألف، لم يبق منهم مستقراً سوى مئتي عائلة في رأس العين والسفح، ولم تهدأ حياتهم من الغزوات والأخطار إلا عندما تولى إبراهيم باشا حمايتهم وعدّهم من أتباعه. ولذلك استقبلونا بحفاوة عندما علموا أننا قادمون من عنده، وخلال وقت قصير جداً اجتمع في بيت المختار جميع سكان القرية ليتعرفوا علينا نحن الزوار الغرباء.

بعد تناول الطعام، بدأت الحديث عن التماثيل الحجرية بشيء من الحذر، ولكنهم نفوا وجودها إطلاقاً.

رحت أصفها لهم وأعدهم بمكافأة مجزية لمن يدلني عليها، ولكن دون جدوى. بينت لهم أني ضيف وحق الضيافة يقتضي الصدق وتحقيق الرغبة، فأقسم المختار والوجهاء بالقرآن الكريم أنهم لا يعرفون شيئاً عما يذكر، وبأنهم لم يكذبوا. ثم بذلت محاولتي الأخيرة؛ إذ نهضت وصرخت بصوت أجش لاعناً من أقسم بالقرآن كذباً، ورحت أؤكد لهم أنهم وجدوا التماثيل لدى دفن أحد موتاهم في السنة التي حل بهم القحط و.. وأنهم يخفون الحقيقة خوفاً. حل بعدها صمت مرعب، وبعد ثوان أضحى الموقف درامياً؛ إذ نهض جميع الشيشان، واستل قسم منهم خناجر

رفيقة طويلة ، وقفز مرافقي يحيطون بي ، وأضحى الوضع خطيراً ، فأردفت قائلاً لهم : إنكم تريدون أن تكملوا قسمكم الكاذب بقتل ضيفكم في عقر داركم . وفي اللحظة الأخيرة وقف بيننا ثلاثة من عجائز الشيشان ومرافقيّ الذين كلفهم إبراهيم باشا بحمايتي ، ثم تقدم المختار بخجل وهدأ الموقف تماماً ، فطلبت من مرافقي الانسحاب ولكن المختار بدأ يرجوني البقاء ويعتذر ، ورحت أسمع من يبدي استعداده لتحقيق رغبتي ويدلني على التماثيل .

وفعلاً ساروا معي إلى تل حلف في اليوم التالي (١٨٩٩/١١/١٩م) وحددوا مكان التماثيل . عملت في الموقع ثلاثة أيام فقط، استطعت خلالها الكشف عن جزء من البوابة الرئيسية الكبرى للقصر - المعبد وعن عدد من اللوحات المنحوتة والتماثيل المجسمة . ثم طمرتها جميعها لإدراكي ضرورة الحصول على ترخيص رسمي بالتنقيب. وغادرت المكان مضطرباً ومليئاً بالشوق للعودة إليه ثانية .

ثم يذكر فون أوبنهايم أنه سار نحو الحسكة ثم ماردين ودياربكر ، سيورك ، أورفا ، عينتاب ، أضنه ، قونيه . ثم عاد إلى بلاده ، وبدأ مباشرة بالسعي لدى السلطات العثمانية للحصول على حق التنقيب في تل حلف . وقد استغرقت جهوده تلك زمناً طويلاً ، ولم يوفق في الحصول على الموافقة ، وبعد عشر سنوات قال له الأتراك إنهم لا يستطيعون تلبية طلبه لوجود ضغوط من دول أخرى ! فبذل هو أيضاً ضغوطه ووساطاته الدبلوماسية حتى حصل على بغيته ، يقول : " عندها قررت خلع اللباس الدبلوماسي والتحول إلى منقب أثري " . وترك السلك الدبلوماسي في ١٩١٠م ليتفرغ للعمل في تل حلف .

لقد كان فون اوبنهايم رجلاً عملياً ودقيقاً ، ولذلك حرص على أن يكون عمله علمياً منظماً ، فراح يبحث عن مشاركين معه اكتسبوا الخبرة في تنقيبات آشور وبابل ، واطّلع على المراجع المتوافرة ليستفيد من التجارب الأثرية ويضيف إليها، ولذلك أيضاً ابتعد عن أسلوب منقبين سابقين اعتمدوا على مجرد الحفر وجمع المكتشفات ، ورأى ضرورة أن يكون معه أثريون ومهندسون معماريون ومختصون في اختصاصات مختلفة ، وفعلاً شارك في موسمه التنقيبي الأول (بين ١٩١١/٨/٥م - ١٩١٣/٨/١٢م) معماري وطبيب ومصوّر.

لقد أحضر معه من ألمانيا معدات متنوعة كثيرة، أبرزها سكة قطار صغيرة وأثنتا عشرة عربة صغيرة لتسير على السكة ، وتنقل التراب بعيداً ، وجهاز هاتف يدوي ، والأدوات اللازمة لبناء بيت للبعثة .

واستخدم في حملها ونقلها من حلب إلى الموقع نحو ألف جمل ، ودام مسير القافلة عشرين يوماً عبر الباب ، منبج ، قلعة نجم، مسكنه ، قلعة جعبر ثم إلى دير الزور فالحسكة فتل حلف .

ثم يقول في مذكراته : كان الاستقبال في رأس العين مختلفاً تماماً عن المرة السابقة ، ولم أكن أتوقعه بهذا الشكل . وقد تبين لي - فيما بعد - أن الأوضاع تغيرت ، فقد كان إبراهيم باشا زعيم عشيرة ملّي قد توفي . وعلمت أنه في سنة ١٩٠٨ م وقبيل خلع السلطان عبد الحميد عن عرش الخلافة العثمانية ، كان إبراهيم باشا قد سافر الى دمشق يرافقه نحو الف شخص من أتباعه من الكرد والعرب ، وذلك للمساعدة في بناء الخط الحديدي المؤدي إلى الحجاز وحمايته . وبعد سقوط السلطان العثماني عاد مع قواته بسرعة إلى ويران شهر ، ثم بدأ النظام التركي الجديد يمارس ضغوطاً عليه ، ويطالبه بتسليم كل أسلحة قواته ، ولكنه امتنع وقاوم ، فبدأ الأتراك والقبائل المجاورة له والمتعاونون مع الأتراك يحاربونه ويشنون غارات على مناطق نفوذه ، وحاصروا مدينته ويران شهر وضربوها بالمدافع ، حتى اضطر إبراهيم باشا للانسحاب إلى رأس العين ، حيث انقض الشيشان عليه أيضاً، فاضطر للابتعاد أكثر، واشتد عليه المرض حتى مات قرب الحسكة ، وهو شبه وحيد .

ثم تولت قيادة العشيرة والأسرة بعده زوجته الأولى خنسه التي عرفت بذكائها وحكمتها وقوة شخصيتها، وعقدت الصلح مع الأتراك ، وازدهرت أوضاع العشيرة من جديد واستعادت مكانتها السابقة . لقد كان أبناء إبراهيم باشا أناساً أذكياء حكماء كرماء أيضاً . وعندما استقرت أوضاعي في تل حلف سرت إليهم واستقبلوني بحفاوة ، وصاروا يسمونني (العم) تعبيراً عن الاحترام والمودة .

استفاد الشيشان من الوضع الجديد ، وصاروا حماة للقائمقام التركي في السفح، كما حماهم الترك في خصومتهم مع قبيلة شمر ، وتركوا لهم المجال للقيام بأعمال الغزو والنهب . وأذكر أنهم نهبوا قافلة يزيدية كانت تمارس التجارة بين ماردين وسنجار ، وقتلوا كثيرين منهم ، وأعطوا ثلث المنهوبات للقائمقام التركي . ولكن اليزيديين اشتكوا لدى متصرف دير الزور وأوصلوا خبر الحادث إلى القسطنطينية، وأسهمت أنا أيضاً في ذلك، حيث نقلت أخبار القائمقام السيئة إلى السلطات العثمانية ، فتم نقله .

سافرت خلال ذلك إلى ماردين ، واستطعت تأمين نحو مئتي عامل أرمني، أحضرتهم معي لبناء بيت البعثة والحفر في

التل ، ولكن الشيشان صاروا يهددونهم بدعم من القائمقام ، وصرنا نعمل في جو من الحذر والتخوف ، وعندما ازدادت الحاجة إلى عمال آخرين اتصلت بمحمد سلطان شيخ بكّارة الجبل الذين كانت مضاربهم عند الطرف الشمالي من جبل عبد العزيز ، لتزويدنا بعمال. ثم بمرور الزمن شارك في أعمالنا أفراد من عشائر مختلفة (شرابيين ، نعيم ، حرب) ، واستقرت الأوضاع بشكل عام خلال العمل.

كان فون اوبنهايم قد صار ضليعاً بأسلوب الحياة البدوية ، ويحسن التعامل مع العمال ، وينفق الأموال بسخاء ، إذ يذكر أن نفقات الموسم التنقيبي الأول بلغت نحو ٧٥٠ ألف مارك ، وقد تكفلت أسرته بدفع القسم الأكبر من نفقات عمله.

وفي نهاية الموسم الأول الذي دام سنتين متواصلتين اتضحت معالم مدينة جوزان / جوزانا التي أنشئت في الربع الثاني من القرن العاشر ق.م ، وتم الكشف عن قصرين : شمالي شرقي ، وغربي (القصر - المعبد) مع واجهته المميزة (واجهة متحف حلب) وعن بوابة مبنية بإتقان فائق اصطلح على تسميتها ببوابة العقرب ، وعن أجزاء من سور المدينة ، ومدخلها الرئيسي في الجنوب ، وعن مبنى صغير (شمالي) ومعبد المدينة وقاعة الشعائر ومقر حكومي ومجموعة من التماثيل الضخمة وعدد كبير من القطع الحجرية التي نحتت عليها مشاهد متنوعة ، ورقم طينية عليها كتابات مسمارية من القرون الثامن والسابع والسادس ق.م . كما عثر في بعض أجزاء الموقع التي امتد فيها التنقيب إلى مسافة عميقة على آثار من عصور ما قبل التاريخ، أهمها أوان فخارية متميزة بألوانها وزخارفها ودمى طينية .

بشكل عام يمكن القول إن فون اوبنهايم حقق حلمه ، وأنجز مهندسه المعماري لانجن إجر Langenegger مخططات الأبنية والقصور والمعابد ، وجمع فون اوبنهايم التماثيل واللوحات وشحنها إلى حلب وألمانيا . كان قد خطط لموسم عمل ثان في شتاء ١٩١٤ / ١٩١٥م ولكن اندلاع الحرب العالمية الأولى منعه من ذلك زمناً طويلاً . فعاد إلى العمل في السلك الدبلوماسي ، وبين سنتي ١٩١٥ - ١٩١٧م عمل مديراً للمكتب الإعلامي في السفارة الألمانية في القسطنطينية ، ثم ترك السلك نهائياً ، واستقر في برلين وتفرغ للبحث العلمي . ولم يتمكن من متابعة أعماله في تل حلف بسبب الحرب ونتائجها .

أنشأ فون اوبنهايم في هذه الفترة معهداً للدراسات الشرقية القديمة في منزله، جمع فيه مكتبة ضمت نحو ٤٢ ألف كتاب ومجموعة ضخمة من المقتنيات الشرقية، ووفر جواً مناسباً ليجتمع

الباحثون المهتمون حوله ، بل وظف عدداً منهم في معهده ، ومنهم من صار فيما بعد من أعلام الاستشراق ، مثل أرنولد، نولدكه، آدم فالكنشتاين ، أنطون مورتكات، جرهارد مير، فرنر كاسكل. وكي يضمن استمرارية المعهد وتنقيباته بدأ يخطط لإنشاء مؤسسة خيرية لدعم البحث العلمي.

اتضحت معالم المشهد السياسي في المنطقة بعد توقيع معاهدة ١٩٢٥م وتحديد الحدود بين تركيا وسلطات الانتداب الفرنسي في سورية ، بعد نزاع طويل وقف خلاله سكان المنطقة بزعامة أبناء إبراهيم باشا ضد الأتراك ، وقاوموهم في منطقة تل حلف نفسها ، حتى إن الترك ومعهم الشيشان احتموا ببيت البعثة الذي تهدم تماماً في أثناء ذلك، وطمر - لحسن الحظ - ما كان قد تبقى فيه من قطع أثرية .

استقر خليل بك الابن الثاني لإبراهيم باشا والذي عرف ببراعته الدبلوماسية في رأس العين، بينما ظل ابنه الأكبر محمود بك مع القسم الأكبر من أفراد العشيرة يعيش حياة بدوية متنقلة . وتحسنت علاقاتهما مع الفرنسيين، وفي وقت متأخر قرر الابن الأصغر عبد الرحمن البقاء مع أتباعه في المناطق التركية . أما الشيشان فقد هجروا رأس العين ، ولم يبق منهم فيها سوى عائلات معدودة ، إذ هاجروا إلى تل أرمن جنوبي ماردين ، الذي كان في الأصل مركزاً للأرمن . وبدأت أوضاع رأس العين تتحسن ؛ ولاسيما بعد أن أنشئت فيها محطة القطار .

توجب على فون اوبنهايم ضمن الوضع الجديد أن يحصل على موافقة الفرنسيين لاستئناف عمله، وقد لقي ترحاباً، ولاسيما من شارل فيروللو رئيس هيئة الآثار في بيروت . وفي ربيع ١٩٢٧م بدأ موسمه التنقيبي الثاني الذي دام حتى ١٩٢٩م .

اضطر أول الأمر إلى إعادة ترتيب مستلزمات استقراره وعمله في تل حلف، ولقي الدعم من أبناء إبراهيم باشا وعماله البدو، وتبين له أن بعض الأرمن قد نهبوا منحوتات فنية كثيرة مطمورة ، وكسروها لاستخدامها في الطحن وغيره، وأن قطعاً أثرية كثيرة حطمت فوق سطح التل ، ولحسن الحظ كان قد التقط لها في الموسم السابق صوراً، بل كلف خبيراً ألمانياً مرافقاً بصنع قوالب عنها من الجص. وخلال سير عمله قام برحلات اطّلاعية في محيط رأس العين ، ولاسيما جهة جبل عبد العزيز ، حيث اكتشف موقع جبلة البيضا .

نقل قسماً كبيراً من مكتشفات تل حلف إلى حلب بوساطة القطار ، وشملت ١٣ عربة قطار مليئة . ومن حلب نقلت بشاحنات إلى الإسكندرية تمهيداً لنقلها

إلى ألمانيا . كان قد تقاسم القطع الأثرية مع السلطات المحلية ، وأنشأ في حلب متحفاً صغيراً أودع فيه حصة الجانب السوري. كما أودع قسماً من القطع المنقولة إلى ألمانيا في متحف برلين الذي شارك في الدعم المالي لأعماله .

في ١٩٢٩/٢/١٤م أعلن عن إنشاء مؤسسة علمية خيرية باسمه لدعم البحوث الأثرية والتاريخية المتعلقة بالشرق القديم، ولاسيما في سورية ، ووهب لها كل ثروته . ومازالت تلك المؤسسة قائمة مدعومة من بنك أوبنهايم في كولن .

في آذار ١٩٢٩م بدأ موسمه التنقيبي الثالث والأخير ، لمدة ثلاثة شهور، وضم فريقه ذوي اختصاصات متنوعة ، من بينهم النحات إيغور فون ياكيموف الذي كلفه بترتيب وإعادة بناء الأنصاب والتماثيل الموجودة في حلب وصنع قوالب للقطع التي صارت من حصة الجانب السوري .

غلب على هذا الموسم طابع الدراسة العلمية ، وانصب الاهتمام على تمييز السويات والطبقات التاريخية للمكتشفات المختلفة . كما تم الاهتمام بتل فخيرية المجاور لرأس العين وإعداد مخطط طبوغرافي دقيق له ، وجرت تنقيبات منظمة لمدة شهر في موقع جبلة البيضا أيضاً . واستغرق ذلك كله نحو ستة شهور .

يذكر فون اوبنهايم أن صداقته مع أبناء إبراهيم باشا ظلت قائمة ، وتلقى العون منهم ، وقضى سهرات مفيدة معهم كانت تحضرها أمهم خنسه . ومن الحوادث المؤلمة يذكر أن باحثاً فرنسياً مسؤولاً عن آثار المنطقة الشمالية من سورية وعن متحف حلب في حلب ويكنى باسم دَرّوس لقي حتفه في غزو تعرض له قرب رأس العين ، عندما كان يقود سيارته عائداً إلى حلب .

تميزت تنقيبات هذا الموسم بالكشف عن لقى كثيرة من عصور قبل التاريخ (الحجري النحاسي) ، وقد كانت آنذاك جديدة في أوساط البحث العلمي .

في السنة التالية ١٩٣٠م تم افتتاح متحف خاص بآثار تل حلف في برلين ، في صالة كانت معملاً من قبل . ولكن فون اوبنهايم ظل يحاول بيع مجموعته من آثار حلف للمتحف الحكومي في برلين ، لتعرض في قسم الآثار الشرقية القديمة فيه ، ولم يستطع التفاهم حول ذلك مع المعنيين بسبب التقديرات المالية المتباينة بين الطرفين .

بعد سنوات ضاقت أحواله المادية لأنه كان يمول المتحف والمعهد معاً ، وسبق أن

صرف نفقات ضخمة في التنقيب، واضطره الأمر إلى استدانة قروض مصرفية، كما سعى إلى بيع بعض القطع في أمريكا إلى متحف المتروبوليتان في نيويورك، وسافر إليها لأجل ذلك دون جدوى.

كانت شهرته العالمية تزداد، ولكن السلطات الألمانية آنذاك لم تهتم به، وازداد رفض المجتمع له، بسبب جذوره اليهودية، ولكنه استفاد من وجود أصدقاء له مهمين سياسياً، ومن شهرته الواسعة، في تفادي المشكلات والمخاطر. وفي الوقت نفسه في ١٩٣٥/٦/١٥م خلال وجوده في برلين منحته السلطات السورية وسام الاستحقاق السوري، من الدرجة الأولى، وبالذهب، تقديراً لجهوده في مجال الكشف عن آثار الحضارة السورية القديمة.

في ربيع سنة ١٩٣٩م قام برحلته الأخيرة إلى سورية، بغية استئناف التنقيبات، ولكن السلطات الفرنسية في بيروت حذرته من متابعة سفره. ورغم ذلك وصل إلى رأس العين، ولكن السلطات المحلية أرغمته على العودة إلى بلاده، وبذلك ضاع أمله في متابعة تنقيباته في تل حلف.

تميزت سنواته التالية بتعرضه لمصائب كثيرة قاسية، ففي برلين تحول مقر مؤسسته الخيرية ومعهد الدراسات ومتحف تل حلف إلى أطلال ورماد خلال القصف الجوي لها سنة ١٩٤٣م. تمكن من إنقاذ قسم من القطع ونقلها معه إلى مدينة درسدن، ولكنها دمرت هناك أيضاً في شباط ١٩٤٥م. فانتقل إلى مدينة صغيرة في مقاطعة بايرن الجنوبية.

ساءت أوضاعه الصحية خلال السنوات الأخيرة، وتأثر نفسياً بما حدث، ولكنه ظل ينادي بشعاره الذي كرره في مناسبات عدة وهو: يحيا الشموخ، الإباء، الأخلاق. وانصرف بعدها إلى الكتابة والنشر، فأصدر سنة ١٩٤٣م المجلد الأول من كتابه الضخم عن تل حلف (المؤلف من أربعة مجلدات) وخصصه لدراسة آثار عصور ما قبل التاريخ، ثم انهمك في إعداد مخطوط المجلد الثاني، ولكنه لم يبصر انتهاءه، إذ فاجأه الموت في ١٩٤٦/١١/١٥م ودوّن على قبره نصٌّ كان قد أعدّه في وصيّته وهو: **هنا يرقد بحماية الرب رجلٌ أحبَّ العلم والشرق والبادية وتل حلف الذي اكتشفه ونقّب فيه.**

صدرت بعد وفاته المجلدات الثلاثة الأخرى من كتابه (١٩٥٠، ١٩٥٥، ١٩٦٢م) وذلك بمتابعة من زملائه وطلابه

الذين استمروا يعنون بالآثار السورية القديمة، وبرزوا في ذلك، مثل أنطون مورتكات وبارتل هرودا اللذين درس وتخرج على أيديهما عدد من الأثريين السوريين.

كما استطاع طلابه ومحبّوه في ألمانيا جمع القطع الأثرية المدمرة في متحف حلف، ونقلت إلى مستودع في المتحف الحكومي في برلين الشرقية، وبلغت تسع شاحنات، وفي سنة ١٩٥٨م تمت إعادة قسم مما كانت القوات السوفيتية قد نهبته، ووصل قسم منها إلى قسم الآثار في جامعة كولن، وتكررت أعمال البحث بين الأنقاض من قبل أنطون مورتكات وطلابه في قسم الآثار الشرقية القديمة بجامعة برلين الحرة.

آلت ملكية الآثار إلى مؤسسته الخيرية القائمة في كولن (ألمانيا الغربية)، ولكنها لم تستطع أن تفعل شيئاً لأن الآثار كانت في ألمانيا الشرقية. وبعد الوحدة الألمانية ١٩٩٠م بدأت المباحثات حول مصيرها وانتهت باتفاق يضمن عرضها في المتاحف الحكومية في برلين، بعد تنظيمها وترميمها بتمويل من المؤسسة وباتفاقات مالية. وهو مشروع ما يزال العمل فيه مستمراً.

المراجع

١- راجع المصور الجغرافي في الكتاب :
Michael Roaf :Cultural Atlas of Mesopotamia and the Ancient Near East Facts On File ،New York ،Oxford,1990 ،p.49.

❖ تعتمد المعلومات المذكورة عن سيرته الشخصية وجهوده الأثرية في موقع تل حلف على الكتابين :

– Gabriele Teichmann und Gisela Völger (Hrsg.): Faszination Orient . Max von Oppenheim Forscher، Sammler ،Diplomat . Köln 2001.

–Nadja Cholidis-und Lutz Martin :Der Tell Halaf und sein Ausgräber Max Freiherr von Oppenheim. Mainz am Rhein ،von Zabern 2002.

❖ ❖ ❖

٦٢

الخنساء
هل بكت أخاها؟!!

د. خالد محيي الدين البرادعي(*)

كافة قرّاء الجاهلية يعرفونها، ويعرفون أن اسمها تماضر بنت عمرو بن الحارث بن الشريد(١) ويعرفون أن لها لقباً هو الخنساء، تشبيهاً لها بالبقرة الوحشية لجمال عينيها وصفائهما. كما كان لمعظم الشعراء الجاهليين أسماء يعرفون بها غير أسمائهم الأصلية، كما لو كان الأمر تقليداً جاهلياً

لكن الأعم والأعمق أن شعرية الخنساء ارتبطت بحادث فرد شغلها وحولها إلى دمعة مسكوبة نحس سخونتها من بعد ألف وخمسمئة سنة. وأن الخنساء التي عرفت من خلال هذا الحادث، تحولت إلى قصيدة تفجع وبكاء حزين، هذه القصيدة الطويلة هي ديوان الخنساء.

(*) خالد محيي الدين البرادعي: شاعر وناقد وباحث (سورية).

- العمل الفني: الفنان أكثم عبد الحميد.

فأين كانت تماضر قبل مقتل أخيها صخر؟ ولماذا لم يحفظ التاريخ لها شيئاً ذا أهمية خارجاً عن معزوفة الرثاء هذه التي ظلت تعزفها مدى عمرها؟

ومن هو صخر هذا الذي تخلق بين يدي الخنساء؟ كما عرفها التاريخ من خلال مقتله. وبعد، يخطر لي أن أسأل: ترى لولا الخنساء، أقصد شعر الخنساء. هل كان التاريخ سيعرف إنساناً اسمه صخر بن الشريد؟

قد تجدّ السؤال غريباً. لكني سأطرحه ثانية أمام المهلهل بن ربيعة الذي عُرِفَ من خلال مقتل أخيه كليب. وربما بالصيغة ذاتها: ترى لولا شعر المهلهل. هل كان التاريخ سيعرف إنساناً اسمه كليب بن ربيعة؟

إن بعض السالفين من شعرائنا الجاهليين قد وضعونا أمام دوامة من التساؤلات التي لا نجد أجوبة لها. حتى لكأن كامل وجودهم لغز عصي على الحل، وطلّسمٌ كالكرة المصقولة، لا نستطيع النفاذ إلى داخلها.

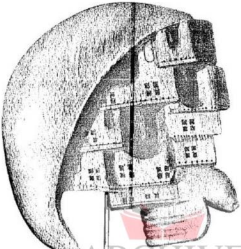
فمن بين ست وتسعين قصيدة جمعها ديوانها المعروف، قصيدة واحدة مشكوك نسبها إليها. وأبو الفرج بالذات يخبرنا عن هذا الشك في حديثه عن الخنساء. وأن قصيدة تروى للخنساء وليست لها. ومن بين الخمس والتسعين مقطوعة وقصيدة نجد أربعاً منها تنبئنا أنها قيلت قبل مرحلة قتل صخر الذي كبر وتضخم في تسعين عملاً شعرياً، ليتحول إلى أسطورة تكتبها الخنساء.

فأين كانت تلك الشعرية المتدفقة قبل هذا الحدث؟ وهل كانت الخنساء غفلاً من الشعر والذكر معاً. وأن دم صخر هو الذي فجر هذا النبع الخفي الغزير. وأن الشعر يكمن في أعماق صاحبه كما النبع الخفي في أطباق الأرض. ويتفجر النبع بعد وصول الأداة التي تزيح عنه الثرى والصخر، أيكون الشعر كذلك نبعاً كامناً صامتاً وأداة تفجيره حالة تطرأ أو حدث حاد يحدث؟

ولماذا لا نعرف أي شعر للخنساء بعد مقتل أخيها إلا من خلال هذا الأخ الذي استولى على طاقاتها الشعرية كلها فابتلعها لتعرف من خلاله، كما ابتلعه ليعرف في شعرها؟

لو وقفنا على أربع مقطعات. هي التي نرى أنها بعيدة عن حالة التفجع والبكاء. وقد نستدل على الطاقة الشعرية قبل الوصول إلى ما خلفته بعد اغتسالها في كوثر الحزن، وسباحتها في بحر الدموع الذي أغرق أناساً فخُلقوا على طريقة البعث بعد الموت شعراء لهم كراسيهم في صالات التاريخ.

من المقطعات الأربع، سوف نستدل على هذه الشخصية النادرة. ثم نتساءل من



جديد التساؤل الأهم والأكبر. الخنساء امرأة جميلة وفق المقاييس السائدة في عصرها. هذا ما أكده دريد بن الصمة في قصيدة تدل على هيامه بها وقد لمحها متبذلة تطلي ناقة أو بعيراً بالقطران. هذا الجزء وهذه الحادثة خلّدها دريد في قصيدة قصيرة وجميلة جاءت في شعره كالطائر الملون الغريد الجميل السريع الفرار. هذا ما تحسه وأنت تشاهد صور تلك القصيدة لدريد بن الصمة (٢):

حَيُّوا تُماضِرَ واربعوا صَحْبي
وَقِفوا، فإنَّ وقوفكم حَسْبي

أخُناسُ قد هامَ الفؤادُ بكم
وأصابَهُ تَبْلٌ مِنَ الحُبِّ

ما إنْ رأيتُ ولا سمعتُ بهِ
كاليوم طالي أَنيُقٍ جُرْبِ

مُتَبَذِّلاً تبدو محاسنُهُ
يَضَعُ الهِناءَ مَواضِعَ النُّقْبِ

مُتَحَسِّراً نضحَ الهِناءَ بهِ
نَضْحَ العَبيرِ بريطةِ العُطُبِ

فَسليهمُ عني خُناسُ إذا
عَضَّ الجميعَ الخطبُ ما خَطبي

وفي ديوان الخنساء ما يؤكد نفس ما جاء في ديوان دريد وخبره. وأنه خطب الخنساء من أبيها . لكنها رفضت هذا العاشق الشاعر لغرض في نفسها. وهذا الخبر وهذا الرفض مؤكدان في مقطوعة للخنساء في ديوانها. وفي المقطوعة ما يدل على أن الخنساء ازدرت دريداً ورفضته واتهمته بالبخل. وأشارت إلى عيوب بجسمه أو بقوامه. حتى لنستدل أن الخنساء كانت امرأة معتدة بذاتها مفتونة بشخصها، وأنها ترسم في ذهنها صورة للرجل الذي سوف ترافقه رحلة العمر. تقول الخنساء في المقطعة التي رفضت خطبة دريد بها:

أتُكرِهُني هُبِلْتَ على دُرَيدٍ
وقد أُحْرِمْتُ سيدَ آلِ بَدْرِ؟

مَعاذَ اللهِ ينكَحُني حَبَرْكَى
قصيرُ الشِّبْرِ مِنْ جُشَمَ بنِ بَكْرِ

يرى مَجْداً ومكرمةً أتاها
إذا عَشّى الصديقَ جَرِيمَ تَمْرِ

ولو أصبحتُ في جُشَمٍ هَدِيّاً
إذا أصبحتُ في دَنَسٍ وفَقْرِ

فهي هنا كأية امرأة لا تحب رجلاً تقدم ليخطبها، رأت نفسها قادرة على إلصاق جملة من العيوب فيه. لنراه نحن قبيحاً. بخيلاً يمن على صديقه إذا أطعمه حفنة من التمر، وتستثير مروءة والدها أن ينقذها من دنس القبيلة والأوصاف التي ألصقتها الخنساء بالشاعر الفارس ليست صحيحة بالطبع. والصحيح أن قلبها لم يفتح له. لأن الشاعر الفارس دريداً يرد على رفض الخنساء له بشعر جميل. نتلمس به النبل والكرم والثقة بالنفس والترفع عن الإسفاف والمهاترة ولم يهج الخنساء كما زعم الإخباريون. فقصيدته غير ذلك تماماً. فالقصيدة إطراء بحسن الخنساء، ووَلَهٌ وتعلُّقٌ بها. وامتداحٌ لأنوثتها. ومحاولةٌ لاسترضائها. وتأكيد على كرمه ووفائه وبلائه كحالات ثلاثة تشكل محاور الشخصية المثالية في المقاييس الجاهلية، لكنه يذكِّر الخنساء، بأنها لن تتزوج مثله. وكنت أتمنى أن تصل قصيدة دريد كاملة لنقف على جمالها من خلال تتابعها وانسيابها. لكنها نقلت ناقصة ومفككة ومبعثرة ككثير من الشعر الجاهلي:

أشَبِّهُها غَمامَةَ يومِ دَجْنٍ
تلألأ برقُها، أوْ ضوءُ شَمْسِ

وقاكِ اللهُ يا ابنةَ آلِ عَمْرٍو
مِنَ الفِتْيانِ أمثالي ونفسِ

وثمة قرائن أخرى تجعلنا نطمئن إلى واقعة الحب التي جاءت من طرف واحد، وأن دريداً والخنساء معاصران ومتقاربا السن كذلك. فدريد مات أو قتل في أوائل البعثة النبوية وهو ابن مئة سنة تقريباً. يقول في قصيدة تبدي برمَهُ وضجره من الكبر وعبث الحياة بهذه السن:

وأنّني رابني قيدٌ حُبستُ به
وقد أكونُ وما يُمشى على أثري

إنّ السنينَ إذا قَرَّبْنَ مِنْ مائةٍ
لَوَيْنَ مُرّةً أحوالٍ على مُرَرِ

أما الخنساء فقد ماتت في نهاية الربع الأول من القرن الهجري الأول، وتكون قد عاشت بعد دريد حوالي ست عشرة سنة ليكون الفارق الزمني بينهما أقل من عشرين سنة [٣].

لعلَّ هذا الخبر يقدم لنا مفتاحاً من مفاتيح شخصية الخنساء. فهي ليست امرأة عادية تترك وصايتها لأبيها فيزوجها من يريد. وكأنها من حرائر النساء اللواتي يقررن مصيرهن دون وصاية. وعندما خطبها دريد إذن كانت صبية ناضجة العقل والجسم والقلب معاً، تبدع الشعر، وتدرك بوعي نوازع قلبها ولغة عواطفها.

نتقدم مرحلة أخرى، فنقرأ لها قصيدة غير مكتملة بالديوان ونظنها جزءاً من قصيدة طويلة مصوغة بمهارة وعناية ووعي شعري مرهف، تخاطب بها رجلاً خطاب المعجب المعتد بذاته. فهي لا تظهر شغفها به كبراً وتيهاً. لكنها تصفه بصورة الفارس المثالي الذي يقطع إلهامه، وتطلعنا على معاملته لناقته. وإنا ممسكون بطرف هذا الخيط بعد أن نشاهد الصور المتبقية من هذه القصيدة الناقصة والتي سنتعامل معها وَفْقاً لهذه الرؤية:

١-...................

٢- وخَرْقٍ كأنْضاءِ القَميصِ دَوِيَّةٍ
مَخُوفٍ رَداهُ مايُقيمُ بهِ رَكْبُ

٣- قطعتُ بمِجْذامِ الرَّواحِ كأنها
إذا حُطَّ عنها كورُها جَمَلٌ صَعْبُ

٤- يُعاتبها في بعضِ ما أذْنَبَتْ لَهُ
فيضربُها حيناً وليس لها ذَنْبُ

٥- وقد جعلتْ مِنْ نفسها أنْ تخافَهُ
وليس لها منهُ سَلامٌ ولا حَرْبُ

٦-...................

٧- فَطِرْتَ بها حتى إذا اشتَدَّ ظمؤُها
وحُبُّ إلى القومِ الإناخَةُ والشُّرْبُ

٨- أنَخْتَ إلى مظلومةٍ غيرِ مَسْكِنٍ
حواملُها عوجٌ وأفنانُها رطْبُ

٩- ....

١٠- فَناطَ إليها سيفَهُ ورداءَهُ
وجاءَ إلى أفياءِ ما عَلَّقَ الركْبُ

١١- فأغفى قليلاً ثم طارَ برَحْلِها
ليكسبَ مَجْداً أو يحورُ لها نَهْبُ

١٢- فثارت تُباري أعْوَجِياً مُصَدَّراً
طويلَ عِذارِ الحدِّ جُؤجُؤُه رَحْبُ.

إذا صحت رؤيتنا حيال النقاط التي اعتبرناها فراغات بدلاً من أجزاء ناقصة، نكون أمام قصيدة محطمة وصل إلينا شيء منها. لأن الشاعرة سبقت هذه الأبيات ببداية منطقية لم تصل. وبعد البيت الخامس جزء مفقود لأن انتقالها من الحديث عن الغائب، إلى المخاطب لا مبرر له إن لم يكن بين الخطابين جزء يبرر هذا الانتقال. وبعد البيت الثامن الذي تخاطب من خلاله بطلها، لا تنتقل إلى الحديث عنه بصيغة الغائب دون أن يكون ما يبرر هذا الانتقال.

ومع هذا التحطيم تتحدث عن فارس يخترق الفلوات المقفرة، وأنها استنطقت هذا الفارس لتفترض أنه يعاتب الناقة التي لم تذنب، وأنه يضربها وليس لها ذنب. وأن هذه الناقة عاهدت نفسها أن تخاف فارسها. ولا تملك من هذا الفارس أن تعقد سلاماً أو تشن حرباً. وكان الخنساء تسقط على الناقة ضعف إرادتها واستسلامها المطلق لفارسها. لكن انفتها وكبرياءها واعتدادها بذاتها حرمت عليها المصارحة في الخطاب. فأسقطت ما تشتهيه على الناقة التي تصفها بالسرعة والخفَّة. لكنها مع ذلك تشبه الجمل الشرس أو الصعب القياد. ومع هذا الإسقاط الخفي. تستمر الخنساء بإسباغ خصائص الفروسية الجاهلية على الفارس الذي تصفه دون أن تسميه، فآناً بصيغة الغائب وحيناً بصيغة المخاطَب. وهي تَتَخفَّى برقة وخفر خلف هذا الوصف الجميل ففارسها يشبه المخلوقات الأثيرية. راحل باستمرار . يفيء إلى ظل شجرة ، فيغفو آناً ثم يطير على ناقته لاكتساب المجد.

ولا تفيدنا القصيدة المحطمة والناقصة النهاية أكثر من هذا الاستدلال. الذي إن صح، لأفادنا بأن الخنساء التي أبدعت هذا النص كانت صبية ناضجة بالغة ذات رؤية فيمن تود أن تتعشق. وهي تشتهي رجلاً بعينه لكنها تصطدم بكبريائها. فلا تكاشف حتى ذاتها في تباريح هذا الهوى . الذي ظل مكتوماً مقهوراً رغم أنها تزوجت

وأنجبت عدداً من الأولاد. وبعض الروايات تقول أن الخنساء تزوجت مرتين، لتظل حاملة قلباً أحب وتحطم على أعتاب هذا الحب لكنها لم تصل. ودليلنا على وجود شعر لهذا الحب المقهور، هو وجود بدايات له. وأن الخنساء غزيرة الإبداع تركت تسعين نصاً شعرياً أفردتها للحزن والتفجع. جاءت في مرحلة نضج الأنوثة وما تلاها من مراحل العمر. فهل تستطيع هذه الشعرية المتفجرة أن تصمت على مواجع القلب واحتراق العواطف، دون أن ترثي الحبيب الذي سافر أو اختفى أو قتل؟

إجابتنا تكمن في شعر الرثاء الذي خلدت به أخاها والذي ما كان لأحد أن يعرفه لولا شعرها. وقبل أن نصل إلى الفاجعة التي فجرت حزنها أو كانت سبباً كالفتيل الذي أحرق الكامن في عمقها أو الشرارة التي أشعلت ذاك الحريق. نقف أمام نص آخر يغلفه الغموض، وتغشاه غشاوة من الحيرة تقع بينه وبين متلقيه. فهو لا يدخل ضمن سيمفونية الرثاء التي بلغت عمر الخنساء بعد أخيها:(٤)

إنْ كنتِ عن وَجْدِكِ لم تقصري
أو كنتِ في الأسوةِ لم تُعْذَري

فإنّ في العقدةِ مِنْ يَلْبَنٍ
عُبْرَ السُّرَى في القُلُصِ الضُّمَّرِ

....

وصاحبٍ قلتُ له خائفٍ
- إنكَ للخيلِ بمُسْتَنْظِرِ

إنكَ داعٍ بكبيرٍ إذا
وافيتَ أعلى مَرْقَبٍ فانظُرِ

فآنسَنْ مِنْ ساعةٍ فارساً
يَخُبُّ أُدنى بُقَعِ المَنْظَرِ

فأوْلِجِ السَّوطَ على حَوشَبٍ
أجردَ مثلِ الصَّدعِ الأعْفَرِ

تَنْبِطُهُ الساقُ بشَدٍّ كما
مالَ هَجيرُ الرجلِ الأعْسَرِ

....

لكنه يدخل في تلك البقعة المعتمة من نفسها. كالسِّرِّ الذي لا تريد اطلاع أحد عليه وعندما نعيد قراءة هذه الأبيات السبعة ثانية، نتحسس شيئاً مفقوداً بعد البيت الثاني لأن الذائقة واستخدام اللغة، تقولان لنا إن فجوة عميقة جداً تقع بين البيت الثاني والبيت الثالث. لكن من هو هذا الفارس الذي تبحث عنه، أو تدعو مخاطبها لرؤيته؟

لو قرنّا هذا السؤال بسؤال آخر: لماذا رفضت الخنساء أن تتزوج دريداً بن الصمة؟ والإجابة التي تقع خلف السؤالين: لأن الخنساء أحبّت. وقد عجزت فيما بعد عن الوصول إلى من تحب. فتصدع قلبها بهدوء. وانماثت أنوثتها في ليل هذا الحب الطويل. وقتل أخوها صخر بعد أن تزوجت. لكنه قتل أيضاً وهي لم تنس الفتى الذي أشعل عواطفها ومضى وقبل غياب صخر أخيها كانت تتمنى. بل كانت تتوسل إلى الدهر أن يفتح درباً أمام قلبها الجريح، وعواطفها المتضخمة اختناقاً، لتفرج عنها وتنفس كربها. فجاء موت صخر بمثابة المنفذ النفسي الذي انفتح على الضوء وهي تتخبط في الظلام. لتصب محتويات قلبها والمخزون من العشق في عواطفها ومستودعات ماضيها المقهور على قبر أخيها صخر، الذي منحته الخلود في أناشيد التفجع والبكاء. وأفرغت حزنها الطويل الطويل. كما لو كانت تبكي حبيبها وحبها وذهاب شبابها وذبول أنوثتها وفوح عواطفها. من وراء صخر أخيها.

❖ ❖ ❖

وجاءت بكائيات الخنساء بوحاً عشقياً يرتدي غلالات من الدمع الدائم التسكاب. فأفرغت ذلك المخزون الهائل من عواطفها الأنوثية. وتحدثت للتاريخ حديثاً طويلاً عن هذا الفتى الكامل الذي لا يعتوره النقص ولا يتسلل إليه العيب. حتى لتحسب لو أن أجمل الشباب الجاهليين وأكثرهم كمالاً، بُعثوا بأجمعهم من جديد لكانوا رجلاً واحداً اسمه: صخر أخو الخنساء، فهو:

أغَرُّ أزهرُ مثلُ البدرِ صورتُهُ
صافٍ عتيقٌ. فما في وجهه نَدَبُ(٥)

ولعلّ هذا الوصف المفرط بالتجسيد والتضخيم، هو الوصف الذي رفع الشاعر الجاهلي الأنثى إلى فلكه. ورسم أنثاه كما تمناها، لا كما هي في الحقيقة والمحسوس. فموصوف الخنساء إذاً خلق خاص وكيان كامل لا عيب فيه وكأنه ليس من البشر.

وقد جمع هذا الكائن الأسطوري صخر بين الشجاعة في الحرب والعفو عند المقدرة والحلم في تدبير الأمور. وتسكين جأش الخائف المضطرب. ولا تفوته خاصة من خصائص الكمال البطولي الصرف. ولا يمكن للنقد أن يتسرب إليه من أية خصائص، وسنتابع هذه الخصائص كما رسمتها الخنساء:

ظَفِرٌ بالأمورِ جَلْدٌ نَجيبٌ
وإذا ما سما لِحَربٍ أَباحا

ويحلم إذا الجَهولُ اعتَراهُ
يردعُ الجهلَ بعدما قد أشاحا

فارسٌ يضربُ الكتيبةَ بالسيفِ
إذا أردفَ العويلُ الصُّياحا

كم طريدٍ قد سكَّنَ الجاشَ منهُ
كانَ يدعو بِصفّهِنَ صُراحا ؟ (٦)

وصورته باستمرار مرتبطة بالحسن. فماله مفتاح كماله، وضوء وجهه دليل إلى ضوء عمقه. وكماله مرتبط ببطولته. تراه الخنساء جلداً وجميلاً. ومسعراً للحرب. وحاملاً أعباء العشيرة في أربعة مواقع. وعفيفاً لا ينظر بريب إلى جارته. ويتجلى كرمه وسخاء نفسه في السنة المجدبة:

جَلْدُ جميلُ المُحَيّا كاملٌ ورِعٌ
وللحروبِ غداة الروع مسعار

حَمّالُ ألويةٍ، هَبّاطُ أوديةٍ
شَهّادُ أنديةٍ. للجيشِ جَرّارُ

نَحّارُ راغيةٍ مِلْجاءُ طاغيةٍ
فَكّاكُ عانيةٍ. للعظمِ جَبّارُ

لم تَرَهُ جارةٌ يمشي بساحَتِها
لريبةٍ حين يُخلي بيتَه الجارُ

ومُطعمُ القومِ شحماً عند مَسْغَبِهِم
وفي الجُدوبِ كَرِيمِ الجَدْ ميسارُ (٧)

وهذه الصور الآسرة لجماله. ونجدته. وكرمه، وسعة صدره، وعفته . وفروسيته. نجدها في كل بكائيات الخنساء. ومن النادر أن تنسى واحدة منها كلما ذَكَرَت هذا الفتى المقتول ولأن الخنساء بنت البيئة الجاهلية وربيبة تقاليدها. وصحيفة مشرقة لحفظ عاداتها وقوانينها غير المكتوبة، ترى كمال الرجل ووصوله إلى سدرة البطولة، في لوحة ذات وجهين، وجهها الأول الشجاعة ووجهها الآخر الكرم. وطالما ألحت على رسم هذه اللوحة حتى لا ينساها التاريخ وأعادت رسمها عبر عشرات الصور الشعرية في ديوانها .

فصخر:

له بَسْطَتا مَجْدٍ، فَكَفٌّ مفيدةٌ
وأخرى بأطرافِ القَناةِ شُقورُها (٨)

والخاصتان هما ما يوصل الجاهلي إلى قمة المجد. وتجد في صخر حبيباً وليس أخاً وحسب:

فمثلُ حَبيبي أَبْكَى العُيونَ
وأوجعَ من كانَ لا يوجَعُ (٩)

ويستبد بها الوجد أحياناً، فترى أن الفتى القتيل وصل إلى ذرا المجد حيث لا مجد فوق ما وصل. وأنه مهما بالغ

المادحون في وصف رجل، فصخر فوق هذا المديح:

فما بلغتْ كفُّ امرئٍ مُتناولٍ
منَ المجدِ إلا حيثُ ما نلتَ أطولُ

ولا بلغ المُهدونَ في القولِ مِدْحَةً
ولا صدقوا إلا الذي فيكَ أفضلُ(١٠)

فلا تمر حادثة دون أن تذكر من قتيلها فضلاً وحسناً. ولا تسمع حمامة تنوح إلا وتذكرها بحنين قلبها الجريح، وصدمة عواطفها المحترقة. وكأن الدنيا لها تحولت إلى حالة من الحزن والتفجع والبكاء والحنين:

تذكرتُ صخراً إذ تغنّتْ حمامةٌ
هَتوفٌ على غصنٍ من الأيكِ تَسجعُ

فظلْتُ لها أبكي بدمعٍ حزينةٍ
وقلبيَ ممّا ذكّرتْنيَ مُوجعُ(١١)

ويصل الحزن إلى درجة اليأس. بل إلى مرحلة الإحساس بالعبث وعدم الجدوى من الحياة التي تدس الأحزان والمصائب إلى جانب اللحظات المفرحة. فتتمنى أن لو كانت عدماً . وتتمنى أكثر . لو أن السماء خرّت على الأرض فأنهت الحياة من فوقها:

ألا ليتَ أمي لم تلدني سويّةً
وكنْ تراباً بين أيدي القوابلِ

وخَرَّتْ على الأرضِ السماءُ فطبَّقَتْ
وماتَ جميعاً كُلُّ حافٍ وناعلِ(١٢)

وترى حيناً أن البكاء جميل على صخر إذا قبح البكاء على الآخرين. لكأن هذا الفتى خلقٌ أجمل وأكمل من يمشي على وجه الأرض التي عرفتها الخنساء أو سمعت بها. كأنها تجد لنفسها مبرراً لذرف الدمع وإدامة الحزن:

دفعتُ بكَ الجليلَ وأنتَ حَيٌّ
فمن ذا يدفعُ الخطبَ الجليلا

إذا قَبُحَ البكاءُ على قتيلٍ
رأيتُ بكاءكَ الحَسَنَ الجَميلا(١٣)

ومن بين عشرات المراثي والبكائيات، وحالات التفجع التي تفجرت من قلب الخنساء المحطم، وسالت على لسانها كالعسل المصفى. نعثر على مقطوعة محيرة يلفها الغموض. كما لف هذا الغموض قصيدتين تعرضتُ لهما في هذا الهامش.

والمقطعة هذه جاءت ضمن قصيدة كاملة كما أحسب. وكانت بدايتها مصرعة كأي قصيدة جاهلية تامة وناضجة. فبعد أن تفرغ الشاعرة دمعها ومخزون قلبها واحتراق عواطفها. تهدأ قليلاً وتصف صخراً بصيغة فارس من قومها. لكن الخنساء تنسيك أنها تبكي وتنسيك أنها محزونة. فتنساب صور هذا الجزء كلوحة عاطفية جميلة تصف بها فتى خاص

الملامح والسمات. ولأن أفضل ما يوصف به الفرسان الشجاعة والبأس، تنساب صور اللوحة خلف هذا الفارس الخاص الذي يمتطي فرساً خاصة أيضاً. وكأني بالخنساء تسقط تشهيها لا حزنها على هذا الفارس. كما أسقطت تشهيها على الفارس المجهول الذي نادته في إحدى القصيدتين البعيدتين عن الرثاء:

فأولجِ السَّوطَ على حَوشَبٍ
أجردَ مثلَ الصَّدَعِ الأعفرِ(١٤)

وكأنها دعوة مغلفة بثياب البأس والبطولة والفروسية. من امرأة تمتلك أمرها لكنها تخجل من المكاشفة. فأسندت هذه الدعوة إلى فارس ليسوط فرسه. لكنها في هذه القصيدة الرثائية تصف نفسها من خلال الفرس، وبأسلوب يوشي أن الخنساء تتشهى ولا ترثي، وتتذكر ولا تتفجع. وتستحضر ذاتها القديمة التي عشقت ثم أوقفها الخفر عن اللحاق بمن تعشق. وإذا سمعنا وشاهدنا صور هذه اللوحة. قد ننسى بالفعل أن الخنساء تبكي قتيلاً. أو تتفجع على صخر القتيل:

يا مَنْ يرى منْ قومنا فارساً
في الخيل، إذْ تغدو به الضافيَهْ

تَحْتَكَ كَبْداءُ كُمَيْتٌ كما
أُدْرِجَ ثوبُ اليُمْنَةِ الطاوِيَهْ

إذْ لُحِقَتْ مِنْ خلفها تَدَّعي
مثلَ سَوامِ الرَّجُلِ الغاديهْ

يَكْفَأُها بالطعْنِ فيها كما
تَلَمَّ باقي جَبْوةِ الجابِيَهْ

تَهْوي إذا أرْسلْنَ مِنْ مَنْهَلٍ
مثلَ عُقابِ الدُّجْنَةِ الداجيَهْ

عارِضُ سَحْماءَ رُدَيْنِيَّةٍ
كالنارِ فيها آلةٌ ماضِيَهْ

أشْرَبَها القَيْنَ لدى سَنِّها
فصارَ فيها الحُمَةُ القاضِيَهْ

أنّى لنا إنْ فاتَنا مثلُهُ
للخيلِ إذْ جالَتْ وللعادِيَهْ؟

أقسمَ لا يَقْعُدُ في بلدةٍ
نائِيَةٍ عن أهله قاصِيَهْ
فأقصَدَ السيرَ على وجهه
لم يَنْهَهُ الناهي ولا الناهِيَهْ(١٥)

الذائقة الشعرية الجاهلية تحديداً، تمنعنا من تصديق هذا اللون من الرثاء،

لأنه لا يمت إلى الرثاء بسبب. رغم أن الأجزاء الأولى من القصيدة تقع تحت اصطلاح شعر الرثاء. وبدايتها صارخة الغرض. تشير بوضوح إلى بكاء صخر والتفجع عليه:

أبنتُ صخرٍ تلكما الباكيَهْ
لا باكيِ الليلةَ إلا هيَهْ

وكأن الخنساء تصاب بالإشباع من الحزن، ليتحول إلى لون من ألوان الفرح. فتطفو على سطح دموعها لتتذكر فارساً فقدته منذ زمن طويل. فتنساب وراء تدفقات عواطفها المكبوتة حياله. وتصف وصف العاشقين لا وصف الباكين المتفجعين. هذا الفارس الذي يمتطي فرساً طويلة الذيل: ضافية. وتطوي تحته طي الثوب اللين. ثم هي تنقض كالكوكب: العُقاب. وتفطن بعد هذا الوصف المليء بالإسقاط الأنوثي إلى الفارس ذاته الذي يحمل صفات الفروسية الجاهلية. ثم تدعه يرحل عن بلدة أو مكان هو فيه. وتتركه سائراً حيث تنتهي القصيدة.

أيجوز لنا أن نقول إن الخنساء وظفت حزنها على أخيها، كما وظفت دمعها المدرار. كما جندت كل طاقات الأنثى من حنان وليونة وسرعة استجابة للحزن، ولطافة: لترثي حبها المقهور وقلبها الذي تمزق في هذا الحب الذاهب؟ فترثي بطلين لا بطلاً. وتبكي قلبين لا قلباً؟

حواشي:

(١) ذُكر اسم الخنساء بنسبه ونسبته في عشرات المصادر الأدبية القديمة من أهمها الأغاني.

(٢) انظر ديوان دريد بن الصمة. وانظر شعراء النصرانية المجلد الأول ص ٧٦٦.

(٣) لويس شيخو يجعل مقتل دريد بن الصمة سنة ٦٠٢ للميلاد. وهذا خطأ تاريخي لأن دريداً قتل في وقعة حنين سنة ٨ للهجرة أي سنة ٦٣٠ للميلاد. بينما توفيت الخنساء عام ٢٤ هـ أي ٦٤٦ للميلاد. انظر غزوة حنين في المجلد ٢ من تاريخ الطبري ص ٣٤٤ حتى

(٤) انظر ديوان الخنساء ص ٥٣.

(٥) ص ١٣ من ديوان الخنساء.

(٦) ص ٢٧، من ديوان الخنساء.

(٧) ديوان الخنساء، ص ٤٩.

(٨) نفس المصدر السابق، ص ٨٠.

(٩) نفس المصدر السابق، ص ٩٤.

(١٠) ديوان الخنساء، ص ١٠٧.

(١١) نفس المصدر السابق، ص٩٦.

(١٢) ديوان الخنساء، ص ١١٢.

(١٣) نفس المصدر السابق، ص ١١٩.

(١٤) ديوان الخنساء، ص ٥٣.

(١٥) ديوان الخنساء، ص ١٤٨.

❖ ❖ ❖

تحولات الأكاديمية وظهور الحاجة الثقافية وعلوم الفن المعاصرة

د. عز الدين شموط(*)

إن هذا الموضوع قد يوضح لنا معالم هذه المؤسسة التي درس فيها الكثير من فنانينا. وقد يوضح أيضًا الكثير من التساؤلات حول مصير علوم الفن ومؤسساته الحالية. صدر عن هذا الموضوع عشرات المقالات والدراسات العلمية الموثقة بوثائق تاريخية وشهادات فنانين وإداريين ومؤرخين وباحثين، نذكر منها: دراسة روزنتال الصادرة عام ١٩١٤، ودراسة لوتيف (١٩٦٨)، وهاريزون (١٩٦٥) ودكتوراة ڤيس (١٩٨٠)، ودكتوراة كلود دولاكروا (١٩٨٨) ودراسة لورا (١٩٨٧)..

(*) د. عز الدين شموط: فنان تشكيلي وناقد سوري مقيم في فرنسا.

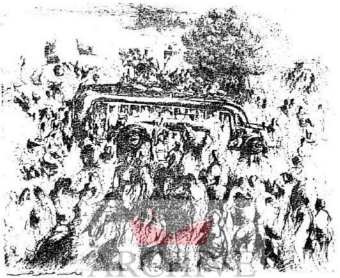
- العمل الفني: الفنان علي مقوص

إن فكرة الأكاديمية تعود إلى فيثاغورث. بعد عودته من مصر حيث أقام لمدة ٢٢ عاماً، استقر في مدينة كرتون في جنوب إيطاليا (٥٣٠ ق.م). كانت هذه المدينة تابعة لليونان في تلك الفترة، أنشأ فيثاغورث فيها مدرسة ثقافية هدفها نشر أفكاره وتعاليمه. قسم تلاميذه إلى فئتين: فئة المستجدين، كان عليهم الاستماع والتعلم دون التدخل بالحوارات، فإذا استوعبوا تعاليمه بعد فترة الاستماع ينضمون إلى فئة المتعلمين أو العارفين. جاء بعد ذلك أفلاطون ليجدد هذا العرف وسماه بالأكاديمية.

إن كلمة أكاديمية أو أكاديموس تعني الحديقة أو البستان، صارت تطلق فيما بعد على كل تجمع ثقافي فكري قائم على مبدأ التعلم والنقاش والحوار. سيسرون (١٥٦ ق.م) أطلق هذه الكلمة على مركزه في مدينة بوزول، وسمى نقده بالنقد الأكاديمي. فيسيا مترجم أفلاطون إلى الايطالية (١٤٦٢ م.) أطلق أيضاً هذه الكلمة على مركزه التعليمي في مدينة كاريجيو. في بيلفيدر سمي مشغل النحات بانديلي بالأكاديميا بقرار رسمي من البابا ليون العاشر. فازاري (١٥١١-١٥٧٤ م) وبدعم من الأمير كوسم أنشأ أكاديمية ديزيزيو، كان هدفه جمع العلماء والمفكرين للنقاش ولتدريس العلوم والفنون، قام فازاري نفسه بتعليم تاريخ الفن والنقد. في روما منذ عام ١٥٩٥م. قام الكاردينال بوروميو بتكليف الرسام زوكادي بإنشاء أكاديمية سان لوقا، إلى جانب الحوار والنقاش في قضايا الفن كان يتم تعليم أصول الرسم والزخرفة والتكوين والتشريح وعلاقاتها مع الفكر والموضوع.

كان يهدف زوكادي وضع الرسم والنحت في مصاف «الفنون الحرة» كالأدب والفلسفة وعلوم الدين والموسيقى والعلوم الحربية، مما يميزهما عن النشاط الحرفي العادي. وجاء بعد ذلك باغي (١٦٠٧م) ليوضح أهداف أكاديمية روما للفنون كمؤسسة ثقافية تعليمية، تدرس إلى جانب المهارة بالرسم والتشريح والمنظور وتقنيات الفن من تلوين وتكوين، تدرس أيضاً الرياضيات والهندسة والفلسفة والأدب والتاريخ، ويقوم الطلاب من خلال نسخ الأعمال الفنية الكلاسيكية (يونانية ورومانية وعصر نهضة) التعرف على أسرار قواعد الفن كالنسبة الذهبية والإيقاع. كان على التلميذ عند قبوله في الأكاديمية تقديم مجموعة أعمال إلى إحدى المراسم التي يختارها، ويدفع رسم الدخول، وهذا يتم قبل الخضوع لمسابقة عملية. كان هناك فحص شهري لمادة الرسم، توزع بعدها ميداليات على المتفوقين كل ثلاث أشهر.

صارت أكاديمية روما مركز تعليمي



أوروبي، يتوجه إليه الفنانون للدراسة، حتى إن ملوك فرنسا كانوا يعطون منح للفنانين الفرنسيين لدراسة الفن في هذه الأكاديمية، حيث يقيمون هناك لعدة سنوات، من أشهر الفنانين الذين حصلوا على منح الدراسة والإقامة في روما والانتساب إلى أكاديمية سان لوك الفنان بوسا الذي أمضى ٣٠ عامًا، والفنان لوبرا الذي أقام هناك لمدة ١٥ عامًا، والفنان مانيار أمضى ٢٢ عامًا. تحولت المنحة الملكية هذه إلى ما يسمى بجائزة روما، حيث الحكومات الفرنسية تمنح الفائز الإقامة في روما للدراسة لعدة سنوات.

في عام ١٦٤٨ أصدر الملك لويس الرابع عشر مرسومًا بإنشاء الأكاديمية الملكية في باريس، وكان ذلك بعد عودة الناقد والأكاديمي روجيه دوبيل من رحلة استطلاع ودراسة لأكاديمية روما وتقديمه للملك تقريرًا عن ذلك جاء فيه: «جلالة الملك إن الفنانين هناك (في إيطاليا) يدرسون جمال علوم الفن، لأن الرسم هو كتابة جميلة صامتة تتكلمها كل الشعوب، الرسام هناك لم يعد ذلك الحرفي العادي، فهو يستعمل الهندسة والرياضيات والتشريح والمنظور، والأكاديمية تعلم تاريخ الفن، وتجمع بين

النشاط النظري والعملي، لقد تحول الفنان من حرفي إلى مفكر، لأن الفن (رسم ونحت) هو نتاج فكر يخدم القيم الدينية والمواضيع النبيلة التي تسجل تاريخ وحياة الملوك والنبلاء...»

جاء في المرسوم الملكي تسمية ١٢ مصور زيتي ونحات، أطلق عليهم لقب «القدماء»، وكانوا من جنسيات مختلفة (هولنديين وطليان وفرنسيين) وسمي الفنان لوبرا الذي بعد عودته من روما شغل منصب رسام الملك الخاص، ثم تسميته رئيساً للأكاديمية الفرنسية. صار أعضاء الأكاديمية يتمتعون بامتيازات خاصة (بريفيليج) تعفيهم من الخضوع إلى سلطة الجمعيات الحرفية، تم اختيار الأكاديميين الاثني عشر من ذوي الخبرة والمعرفة، وصار لقب «أكاديمي» غير قابل للشراء والإرث، كما هي الحال عند الحرفيين الذين يشترون السماح لهم بممارسة المهنة من قبل الملك، وهذا السماح كان يسمى بـ«الميتريز».

لقد أعطى الملك الكثير من الامتيازات لأعضاء الأكاديمية الذين صار يطلق عليهم لقب معلم «ميتر»، من هذه الامتيازات: السكن المجاني واللباس والتدفئة والدخول بعلاقات مباشرة مع النبلاء، ومرافقة الملك والأمراء بالسفر والرحلات الخارجية، مما يسمح لهم ذلك بالاطّلاع والتعرف على تقاليد الفنون في الممالك المجاورة. فالأكاديمي لم يعد ذلك الحرفي القابع في مشغله ودكانه، يتعامل مع طبقات وشرائح اجتماعية أقل شأناً من طبقة النبلاء، ومعرضاً لمراقبة رؤساء الجمعية الحرفية. صار الأكاديميون يكلفون برسم المواضيع التاريخية وصور النبلاء بأثمان عالية. وكان يتم قبول أبنائهم كطلاب بالأكاديمية بدون أي رسم مالي، ولهم الحق بحضور ولائم واحتفالات الأكاديمية التي تتم تحت رعاية الملك، ومنذ عام ١٦٦٣ صار لهم الحق بإعطاء دروس خاصة في مراسمهم وإعداد المرشحين للانتساب إلى الأكاديمية.

منذ إنشاء الأكاديمية اعتبر الملك قضية إنتاج اللوحات والصور قضية عليا تهمُّ المملكة، ليس فقط من الناحية الجمالية والثقافية، ولكن أيضاً من الناحية الاقتصادية، ففي عام ١٦٦٢ أمر الملك بإنشاء مشاغل «الغوبلان»، ووضع مهنة رسم وصناعة السجاد والتطريز والموزاييك والبرونز والموبيليا والنحت الزخرفي تحت إدارة رسامه الأول الفنان لوبرا. لقد اعتبر الملك إن هذه الحرف الفنية تنتج مواد مفيدة (استعمالية) تستجيب لضرورات الحياة الجمالية والفكرية والروحية. هذا المشروع أثار حفيظة الجمعيات الحرفية.

مع نشوء الأكاديمية ومشاغل «الغوبلان» نشأت ازدواجية شرعية

لمؤسستين، سابقًا كانت الجمعيات الحرفية معترفًا بها من قبل الملك والذي يعطي السماح بممارسة مهن الفن. وكانت الجمعيات لها ممثلين في البرلمان. صارت الأكاديمية منافسًا قويًا وخطيرًا لها، خاصة عندما أعطى الملك لها الكثير من الامتيازات الجديدة حيث منح أعضاءها أوسمة ولقب فارس، ووضع جائزة (أو منحة) روما تحت إشراف الأكاديمية. حاول الملك بالمقابل إرضاء أصحاب الحرف بإصداره قرار يتم بموجبه قبول أولادهم بالأكاديمية. لم يرضي ذلك الجمعيات الحرفية الذين تقدموا بمطالب منها: أن يقتصر عدد رسامين ونحاتين الملك على أربعة فقط، وأن يحق لممثلي الجمعيات مراقبة إنتاج الأكاديميين (كبيع وتجارة)، وأن يمنع استخدام الرسامين الأجانب في الأكاديمية، كما يمنع على أعضاء الأكاديمية بيع أعمالهم إذا لم يدفعوا الضريبة الحرفية، وأن يتم الاعتراف بالجمعية الحرفية المركزية (في باريس) المؤهلة لمنح رخص ممارسة المهنة في باريس والمحافظات بعد موافقة الملك عليها، كما طلب أصحاب الحرف أن يستمر القصر الملكي بتكليف الحرفيين بتنفيذ اللوحات التاريخية والصور الشخصية (بورتريه) لأفراد الأسرة الملكية، وأن لايقتصر دورهم على رسم اللوحات الصغيرة والمناظر الطبيعية والطبيعة الصامتة ذات الأسعار الضعيفة. وكرد على ذلك حدد الملك أعضاء الأكاديمية بـ ح١ معلم وسموا بالقدماء، إضافة إلى ٢٣٥ أكاديمي بدون امتيازات تذكر. وبالمقابل رفع عدد معلمي الحرف إلى ٨٥٦ معترف بهم رسميًا، ولهم الحق بممارسة الرسم والنحت والحفر وتذهيب المرايا والأيقونات وصناعة السيراميك والسجاد. بعد صدور هذا القرار الملكي تبلور في فرنسا قطبين رئيسين ظلا يتنازعان النشاط الفني حتى عام ١٧٧٦، القطب الأول كما أسلفنا الأكاديمية ومشاغل الفويلان، والثاني هي جمعية أصحاب الحرف التي انضم إليها أصحاب مهن المرايا والسجاد والتطريز والخزف الذين وجدوا بإنشاء مشاغل الفويلان منافسًا لهم، وانضم أيضًا إليهم كل خريجي أكاديمية سان لوك (روما) الذين لم يختاروا بين أعضاء الأكاديمية، والذين لم يعينوا أعضاء في أكاديميات المحافظات التي أنشأت حديثًا من قبل الملك، كما هي الحال في المدن الفرنسية كـ نانسي وبوردو وليون.

إن الانتصار الحاسم للأكاديمية جاء في شهر شباط عام ١٧٧٦ حيث استطاع لوبرًا رئيس الأكاديمية التأثير على الملك فتم إلغاء الجمعية الحرفية، وهذا يعني إلغاء سلطتها على مهنة الفنون. لقد اعتقد

لوبرًا أنه لم يبق في فرنسا سوى مؤسسة رسمية وحيدة، يحق لها إعداد المختصين على أصول علمية، نعني بذلك الأكاديمية بباريس وفروعها بالمحافظات المختلفة، وكان يريد لوبرًا من وراء ذلك احتكار السوق التجاري. لكن هذه المؤسسة (الأكاديمية) شاخت في أواخر القرن الثامن عشر، وأصبحت غير قادرة على استيعاب التقدم الصناعي والعلمي، وفي بداية القرن التاسع عشر وبداية الثورة الصناعية (أي بعد الثورة الفرنسية)، (كما سنرى ذلك) تم انفجارها ومن ثم عزلها بعد أن خسرت المعركة في الجولة الثانية مع أصحاب الحرف الذين تأقلموا مع التطور الصناعي والعلمي لإنتاج الصورة، واستطاعوا توظيف المكتشفات الحديثة خاصة في الطباعة والفتوغرافيير وصناعة الكتب..الخ. واستطاعوا تحويل مشاغلهم الحرفية إلى مؤسسات مانيفاكتوره وإلى صناعة متطورة، مما أدى إلى تطوير المؤسسات العلمية والبحث العلمي خارج نطاق الأكاديمية الملكية.

لنعود إلى توضيح طبيعة الصراع والخلاف بين الجمعية الحرفية والأكاديمية الذي لم يكن منذ البداية اقتصادي فقط، بل كان يدور حول طبيعة المهنة الفنية ومؤسساتها وأسلوب تعليمها وإعداد التلاميذ. في البداية كان صراع بين العالم القديم المتمثل بالحرفي الذي تابع تقاليد وأصول الحرفة المتعارف عليها في العصور القديمة، وبين العالم الجديد المتمثل بعصر النهضة، الذي قدم لنا نماذج جديدة للفنان العالم مثل جيبرتي وألبيرتي وليوناردو.. الفنان أصبح رجل فكر وباحث في المجال النظري والعملي على حد سواء، يلم بمجموعة معارف ضرورية لتطوير عمله. هذا الدرس الذي نادت به الأكاديمية والتي تخلت عنه في نهاية القرن الثامن عشر، مما أدى إلى تهميشها.

كانت الفروق بين ظاهرة الأكاديمية وظاهرة النظام الحرفي متعددة: الأكاديمي يتم اختياره من بين فنانين درسوا سابقًا في الأكاديمية الإيطالية، وبرهنوا على تمكنهم وتفوقهم من خلال ممارستهم الإنتاج الفني العملي والبحث العلمي والفكري، فهم عناصر جاهزة، على عكس أعضاء الحرفة الذين يتدربون في مرسم أو مشغل ويتدرجون في المراتب يصبحوا بعد ذلك عمال متدربين ومن ثم مساعدين وأخيرًا معلمين. كان التعلم بالنظام الحرفي محدود بحدود أسلوب الأب أو المعلم، حيث يأخذ في أغلب الأحيان الابن مكان أبيه بالوراثة، فكان هناك نوع من الجمود حتى إن مقياس المهارة (في القرون الوسطى) كان يقاس بمدى مقدرة الرسام على النسخ بدقة عن النموذج الثابت للأيقونة مثلاً. بينما التعليم

الأكاديمي كما لخصه الأكاديمي فيليب في كتابه «مقومات العمارة والنحت والرسم» إن له هدفين: الأول نظري ويتناول النشاط الفكري والثقافي، والثاني عملي ويتناول «معرفة الصنع». كان التعليم العملي يعتمد في البدء على رسم «موديل» عادي على شكل دراسة، وعلى رسم سريع كروكي، مع دراسة التشريح والمنظور ونسخ الأعمال الكلاسيكية (يونانية ورومانية وعصر نهضة)، الهدف من ذلك ليس العمل بناءً على رغبات وطلبات الزبائن وإنتاج سلعة كما هي الحال في النظام الحرفي، وإنما أغراض تعليمية مستقلة مباشرة من خلال منهج وبحث علمي يقوم به التلميذ بعد اطّلاعه على عدة أساليب، منها كلاسيكية قديمة وحديثة، وبنفس الوقت أسلوب رئيس المشغل «المعلم». كان الاتصال بين التلميذ والمعلم يتم مرة في الأسبوع فقط (لمدة ثلاث ساعات)، مما يعطي حرية أكبر للتلميذ والمراقبة الذاتية، لهذا ظهرت طرق جديدة إلى جانب الأساليب والمعايير الكلاسيكية المسماة «كانون» كالقطع الذهبي والإيقاع والغلاسي، ومعايير الظل والنور والحركة والبروز، وأنواع جديدة للمناظير.. إلى جانب تربية وتوجيه العامل الذاتي للتلميذ، هذا العامل الذي أشار إليه فازاري وسماه بالعامل الشخصي المرتبط بالموهبة والعطاء الإلهي والطبيعي، أو كما سمّاه أرسطو «الانفراد الشخصي». مع العلم أن هذه الموهبة لايمكن تعلمها وتدريسها، ليست من مهمة الأكاديمية خلقها، لكن كان من واجب الأكاديمية منحها الأساس والأصول العملية والنظرية لتنمو. كل هذه الأهداف جعلت من الأكاديمية مؤسسة حديثة متميزة عن عالم الحرفة التي كان الإرث المهني يعيق تطورها.

منذ عام ١٦٩٠ وصف بيرو الرسم بأنه إحدى «الفنون الجميلة» لتمييزه عن مفهوم الحرفة، كان يريد القول: أصبح للرسم طبيعة جديدة لاتقتصر على استعمال مواد وأدوات وجهد عضلي. في الطبعة الأولى لقاموس الأكاديمية الصادر عام ١٦٩٤ نجد التعريف التالي للأكاديمية:

«هي مؤسسة تعليمية تجمع رجال الفكر المنتسبون إلى الفنون الحرة مثل التصوير الزيتي والنحت».

إن مفهوم البحث العلمي بدأ يأخذ طريقه بشكل شبه مستقل عن مشاكل السوق التجارية حيث الزبون هو صاحب القرار النهائي في تقييم العمل الفني، وهذا ما أكده عصر التنوير (القرن السابع عشر والثامن عشر) الذي اعتبر أن مهمة الأكاديمية هو الربط بين العطاء الطبيعي أو الموهبة والتعليم الاجتماعي، مما أخرج

مفهوم التعليم من المفهوم الحرفي الأسروي إلى مجال المهمة الاجتماعية، حيث تحاول الدولة إعداد فنانين ومختصين في مهن الفن ورعاية مواهب ضرورية اقتصاديًا وثقافيًا، لأن السمة الشخصية والعطاء الطبيعي والذاتي قد يموت أو يضمر إذا ترك بدون رعاية وتنمية وبرمجة، وبما أن العطاء الطبيعي بحاجة إلى ثقافة واسعة فعلى المؤسسة الاجتماعية أن تربط النشاط العملي بالنشاط الفكري والبحث العلمي.

إن أهم الكتب التعليمية التي صدرت منذ عصر النهضة كتبها «فنانون علماء» مثل كتاب سينونيني «تقنية التصوير الزيتي» الصادر عام ١٤٤٢، الذي بشر فيه بالانتقال من النظام الحرفي إلى نظام «الفنان المفكر» ومن قبل كان قد صدر في كتاب البيرتي «طريقة الرؤية» الصادر عام ١٤٣٥، وجاء بعد ذلك كتاب ليوناردو وبحوث لومازو.. ومن ثم الكتب الصادرة عن أساتذة الأكاديمية مثل كتب دوبيل، دوبوس، فيليبًا.. إضافة إلى رسائل بوسًا والمحاضرات في الأكاديمية والقائمة على تحليل الأعمال الفنية ومفهوم الفن والنقد الفني وعلم الجمال وعلاقة الفن بالأدب والدين والفلسفة والمجتمع والتاريخ والذوق والجمال، وجاء بعد ذلك ديدرو ومقالاته الشهيرة حول الصالونات المختلفة. إن «كاتولوكات» الصالونات أصبحت ذات شهرة واسعة وزاد شراءها من عام ١٧٥٥ حتى عام ١٧٨٩ ثلاث أضعاف، مما خلق نوع جديد وطرق جديدة في نشر الوعي الثقافي، وصار هناك علاقة وفهم أعمق بين العمل الفني والجمهور، وظهر ما يسمى «معرفة أو علم تذوق العمل الفني»، صار الذوق والرؤية البصرية إحدى المعارف العلمية، وجزء هام في الفكر الفلسفي الجمالي. في عام ١٧٤٦ أظهر كتاب «نقد الفن التشكيلي» لسان يين، وفي عام ١٧٥٠ ظهر مفهوم علم الجمال كفلسفة خاصة مع ظهور كتاب بومغارتن في ألمانيا، ومن ثم ظهر كتاب كانت «نقد حاسة الحكم» في عام ١٧٩٠.

إن هذه الكتب وهذه الدراسات مهدت (كما سنرى) إلى ظهور ما يسمى «بالمادة الثقافية» أو «الحاجة الثقافية» أو «التربية الثقافية» لينتج عن ذلك ظهور مؤسسات مختصة تهتم بالثقافة والتربية الثقافية. إلى جانب المؤسسات التعليمية للفنون، والتي ستتبع وزارة التعليم، ظهرت مؤسسات جديدة كوزارة الثقافة ذات مهام محددة. لهذا سنتابع مصير الأكاديمية وتحولاتها حتى ظهور أو ولادة وزارة الثقافة، التي لم يقتصر دورها فقط على الثقافة النظرية، وإنما تناول أيضًا النشاط والممارسة العملية للفن، دون أن يكون هناك

ازدواجية بالمهام بين وزارة التعليم ووزارة الثقافة، بل سيكون هناك تكامل وتمايز بالمهام.

مصير الأكاديمية وتحولاتها بعد الثورة الفرنسية

لقد قلبت الثورة الفرنسية تقاليد الأكاديمية رأساً على عقب، حيث تمت ولادة علاقات وتشريعات وممارسات فنية جديدة بين الفنان والجمهور والمؤسسات الإدارية، لقد تحول مفهوم الفن من إيديولوجية ملكية إلى إيديولوجية ثورية، مما أعاد النظر في علاقة الفن بالمجتمع وأعطى ملامح جديدة لعلاقة الدولة بالتعليم الفني. إن المرحلة الجديدة لم تعطي فقط مواضيع لوحات وأعمال فنية جديدة ومختلفة عن المرحلة الملكية، لكنها طرحت أيضاً مشاكل إدارية جديدة وتعديلات إدارية على مستوى الأكاديمية وعلاقتها بالمتاحف وورشات العمل كمؤسسة الغويلان، وجائزة روما.

لقد حل محل النبلاء في عملية الشراء مجمعو اللوحات الذين ينتمون إلى طبقات اجتماعية جديدة، كما ظهر نوع جديد من الفنانين الذين اقتربوا كثيراً من العمل السياسي كدافيد وبوليه ولودو.. نادوا بقلب مفاهيم الفن ودوره كعامل مؤثر في تشكيل الوعي الجماهيري على المستوى الاجتماعي والفني، مما أدى إلى دخول الفنانين في اللجان الثورية السياسية والإدارية كممثلين فاعلين في القرار. لقد أراد هؤلاء الفنانين إلغاء نظام التعيين والمنح الملكية (بريفيليج) التي أعطاها الملك لأعضاء الأكاديمية القدماء «الاثني عشر»، ليس فقط التعيين في المدارس والمعاهد والمتاحف وإنما أيضاً في مجال المسابقات والتعهدات والعرض بالصالون، وفي تشكيل لجان التحكيم، ليكون هذا التشكيل قائم على مبدأ الانتخاب، هكذا يحتل الإنسان المناسب المكان المناسب، ويتم الترشيح إلى عضوية اللجان من قبل الفنانين المفكرين الذين أثبتوا جدارة فنية من خلال بحوثهم ومعارضهم.

منذ عام ١٧٨٩ تم إلغاء نظام المنحة الملكية (بريفيليج)، كما تم إلغاء نظام الارتقاء الهرمي (القدماء) عند أعضاء الأكاديمية، حيث كانت سلطة القرار ممنوحة فقط إلى الأكاديميين الاثني عشر، بينما كان محروماً منها الأكاديمي العادي. في عام ١٧٩٠ أعد الفنان الثوري دافيد والذي كان منذ فترة بعيدة عضواً في الأكاديمية، أعد مشروعاً جديداً للأكاديمية، قدمه إلى مجلس الثورة الفرنسية، حيث يقترح منح كل أساتذة الأكاديمية نفس الحقوق والواجبات، وأن يكون تعيينهم قائم على مبدأ الكفاءة

العلمية، وأشار المشروع ضرورة تدريس كل تقنيات الفن بكل فروعه. وقف مع هذا المشروع أستاذ الآثار كاترمير. دعا كاترمير إلى تدريس مادة «الرسم الفني» والتي تشمل الرسم والنحت والفنون التطبيقية والصناعية.

بعد ذلك بثلاث سنوات (١٧٩٣) تطور المشروع الثوري ليطالب بحل الأكاديمية وإعادة تنظيمها من جديد، لأن عملية الإصلاح من الداخل لاقت معارضة الأكاديميين القدماء. بعد اجتماع المجلس النيابي للثورة الفرنسية طالب ممثل باريس الثوري الأكاديمي والفنان داڤيد بحل الأكاديمية وكل المؤسسات الفنية التابعة لها من صالون ومتاحف ومكتبات ومشاغل الغوبيلان، جاء في مداخلة داڤيد أمام المجلس النيابي الثوري:

«باسم الإنسانية جمعاء، باسم العدالة، باسم الفن، وخاصة باسم حبكم للأجيال الشابة والناشئة، دمروا، امحوا هذه المؤسسة العفنة، التي لايليق استمرارها في مجتمع حر..»

كان هدف داڤيد أن يحل محل قسم كبير في أساتذة الأكاديمية مجموعته الخاصة المسماة «جمعية الفن الجمهوري» المؤلفة من ٦٤٣ فناناً، منهم ٢٣٣ رساماً زيتياً و١١٤ مهندساً معمارياً ٩٩ حفاراً، ٩٧ نحاتاً. وتم حل الأكاديمية استجابة لاقتراح داڤيد، وفي عام ١٧٩٥ انتخبت هذه الجمعية لجنة ممثلة لها، تم الاعتراف بها رسمياً من قبل وزير الداخلية للثورة الفرنسية، لأن البوزار كان يتبع لها بدأت هذه اللجنة بتوزيع المنافع والامتيازات على أعضائها. إن إعادة هيكلية الأكاديمية بعد حلها لم يقتصر فقط على إلغاء الامتيازات وأعادت تعيين أعضاء جدد، إنما تناولت أيضاً علاقات السلطة بالفن بصورة عامة. كانت هذه العلاقات كما رأينا في النظام الملكي السابق قائمة على الرغبة والمصلحة الشخصية للملك في تعيين أعضاء الأكاديمية والجهاز الإداري المخلص لتنفيذ هذه الرغبة، ليحل محلها المفهوم الجمهوري، الذي عرضه داڤيد ومجموعته، لكن المشكلة الصعبة أن هذا المفهوم الجديد يجب إرساءه على أرضية من العلاقات والمفاهيم والمنجزات، ورثها عن النظام السابق، كعلاقة الفن بالإدارة والاقتصاد، مما يتطلب اتخاذ قرارات سياسية وتشريعية وموازنة مالية يتم اتفاقها بشكل تعود منفعتها على المجتمع، خاصة إن الدولة لم تعد تملك كل مفاتيح الاقتصاد.

إن التغيرات طالت بعض فروع الأكاديمية مثل الصالون وجائزة روما ومشاغل الغوبيلان، مما غير أشكال تمفصل هذه المؤسسات مع الإدارة والدولة. فمنذ

عـام ١٧٨٩ كـانـت تـعـدل هـذه الأشـكـال باسـتـمـرار وبشكل مـوازي للتـغـيـيـرات السياسية المتلاحقة منذ الثورة الفرنسية، وهـذا أدى إلـى ظهـور واخـتـفـاء إداريـين ووجهات نظر ومراسيم إدارية متعددة. لكن من الملاحظ أن هذه التغييرات لم تمس بعض الإداريين التقنيين الذين لم يكن من السهل الاستغناء عنهم، هؤلاء الإداريين والخبراء ذوي الكفاءة كانوا منفصلين عن أساتذة الأكاديمية. مثلاً كاترمير (ومجموعته) استطاع إدارة البوزار والصالون (كتنظيم وقبول للأعمال، وحتى تأليف لجان تحكيم) لفترة طويلة (حتى عام ١٨٧٤).

في أواخر عام ١٧٩٦ ظهر مشروع قانون إعادة تنظيم الكادر الفرنسي ليستجيب لضرورات التطور الاقتصادي، الذي طالب بإنشاء معاهد عليا للعلوم المختلفة، وكان منها الفنون، لتحل محل الأكاديميات الملكية السابقة، فتم إنشاء: معهد الدراسات الفلكية، ومعهد الهندسة والميكانيك، ومعهد التاريخ الطبيعي، ومعهد الطب البشري، ومعهد الطب الحيواني، ومعهد التصوير الزيتي والنحت والعمارة والموسيقى. دخل مشروع القانون حيز التنفيذ إلا أن مشروع معهد الفنون الجميلة بقي معلقًا، لأن الخلاف كان قائمًا على طبيعة هذا المعهد. كان البعض يقاوم هذا القانون ويعمل للإبقاء على الأكاديمية دون تعديل، وقسم آخر كان يرى أن الأكاديمية أصبحت عاجزة عن إعداد الكادر الضروري الذي يستجيب لمتطلبات المجتمع الاقتصادية والفكرية والعلمية الجديدة، هذا الاتجاه دعا المؤسسات الخاصة للقيام بهذه المهمة، أما القسم الجمهوري يرى أن إعداد الكادر وتنمية الوعي الثقافي هو إحدى مهام الدولة والمجتمع، مثله مثل المعاهد العلمية الأخرى. لم يحسم الخلاف وبقيت الأمور مغلقة، لكن تمّ تحويل اسم الأكاديمية الملكية إلى «معهد الفنون الجميلة» الذي ضمّ إليه قسم العمارة. وتم فصل جائزة روما عن المعهد وصار لها استقلال ذاتي وتمّ إعادة تنظيم المعهد ليصبح مؤلفًا من أربع شعب منفصلة: شعبة الفنون الجميلة(رسم زيتي، نحت، حفر، ميداليات)، وشعبة الديكور (فنون زخرفية)، شعبة السيراميك، وشعبة العمارة، وشعبة الموسيقى. في عهد لويس الثامن عشر تم تحويل هذه الشعب إلى معاهد مستقلة، وتم نقل معهد الفنون من متحف اللوفر إلى دير بني-أوغستان، وأصبح مؤلف من مراسم أربعة: رسم زيتي ونحت وحفر وميداليات، يدير كل مرسم أستاذ لمدة شهر على شرط أن يحتفظ المعهد بصفته الأكاديمية، أي يتم التدريس ضمن أصول وقواعد الإعداد القديمة التي

لم تعد كافية للاستجابة إلى الحياة الصناعية. في عام ١٨١٨ تمّ إبعاد المهندس فيولودوك عن رئاسة المعهد مما أضعف التعليم في المعهد، الذي أصبح مقتصراً على تمارين يومية لرسم «البورتريه» و«الكروكي».

صارت الدراسة مختصرة على إعداد الطلاب للدخول في مسابقة روما. وللتذكير إن اللجنة المشرفة على المسابقة (رغم استقلالها) كانت مؤلفة من أساتذة المعهد نفسه.

الواقع إن معهد الفنون تحول إلى نوع من «كلوب» خاص و«شلة» تعتقد أنها نخبة الفنانين. تعرضت هذه «النخبة» للانتقاد من طرفين: الطرف الأول المؤسسات الاقتصادية الخاصة، التي أصبح فيه إعداد المختصين وتطوير واكتشاف تقنيات جديدة- خاصة في مجال الحفر والسيراميك والصناعات الفنية المختلفة- خبزها اليومي. الطرف الثاني الأكاديميون الملكيون القدماء الذين بقوا خارج المعهد، مذكرين بتعاليم جورج دوبيل ولوبراً وبأمجاد الأكاديمية الملكية. فيتيه أصدر في عام ١٨٦١ كتاباً تحت عنوان «الأكاديمية الملكية» مذكراً بالأصول التعليمية للأكاديمية والتي جمعت بين التعليم النظري والعملي، وفي عام ١٨٦٣ أرسل رسالة موجهة إلى فَايا المسؤول عن الشؤون الفنية في وزارة الداخلية التي يتبع لها معهد الفنون، حولت هذه الرسالة إلى المعهد، وكان رد الفنان والأستاذ في المعهد آنغر بقوله:

«صحيح أن معهد الفنون الجميلة لم يعد يدرس إلا الرسم، لكن الرسم هو كل شيء بالفن، أما تقنية الرسم الزيتي فهي سهلة، يمكن إتقانها بثمانية أيام.»

أما بالنسبة للتطور العلمي والصناعي فكان قوله:

«الآن نريد خلط الصناعة مع الفن- الصناعة نحن لانريدها، يجب أن تبقى في مكانها، يجب أن تقبل في معهدنا، معبد أبولو المخصص فقط لخدمة الفن الاغريقي والروماني الرفيع.»

الوضع الإداري لمعهد الفنون

في بدء الثورة الفرنسية كانت إدارة المعهد تابعة لوزارة الداخلية، أما في مرحلة نابليون ألحقت شؤون الفن بقصر الإمبراطور، وصارت تحت إشراف الإمبراطور مباشرة، وكان دافيد المستشار الفني الأول لنابليون، لكن الإدارة المالية والتوظيف والأبنية التابعة لهذا المعهد بقيت تحت إدارة وزارة الداخلية. بعد عودة الملكية إلى فرنسا (في عهد لويس الثامن عشر

في عام ١٨١٨) تم العودة إلى نظام الأكاديمية الملكية السابق، وعادت الإدارة والشؤون الفنية للأكاديمية ولكل المؤسسات التابعة لها كما كانت عليه، أي تتبع العصر الملكي. وهكذا عاد الأعضاء السابقين مثل الفنان جيروديه وجيرار وغـرًا وغروس واستمر آنغر في منصبه، وإلى جانبه كل أعضاء المدرسة الكلاسيكية الجديدة، كما تابع كاترمير إدارة الأكاديمية رغم ماضيه الثوري. ظل الوضع الجديد في الأكاديمية مستمرًا على هذه الحالة، حتى ثورة عام ١٨٤٨ حيث عادت الأوضاع مره ثانية إلى ما كانت عليه أثناء الثورة الفرنسية الأولى. حيث عادت وزارة الداخلية لإدارة شؤون الفن التعليمية في معهد الفنون الجميلة ومتحف اللوفر والقصور الملكية، ماعدا مشاغل البورسلان (سيفر) والسجاد (غوبلان) التي تمّ إلحاقها بوزارة الزراعة والتجارة.

بعد ثورة عام ١٨٤٨ اجتمع الفنانون وانتخبوا لجنة لتدير شؤون الفن، ولكن سرعان ما تم استبعادها وصار الناقد شارل لوبلان ممثل وزير الداخلية صاحب القرار الأول والأخير. استطاع هذا الناقد فرض مفهومه القائم بالدرجة الأولى على نسخ الفن اليوناني والروماني وأعمال ميكيلانج ورافائيل، كان متأثرًا بآراء مؤرخ الفن المعروف ڤانكلمان.

الواقع إن الجمهورية الثانية التي انبثقت عن ثورة عام ١٨٤٨ لم تعير اهتمامًا كبيرًا إلى معهد البوزار، بل همشته بالوقت الذي أعطت فيه أهمية كبرى إلى تعليم الفن في المدارس، يعود ذلك إلى أن الواقع الاقتصادي الرأسمالي أصبح منذ زمن بعيد الفاعل الرئيسي في تطور الفنون، وبدأ منذ ذلك الوقت تفلت أمور الفن من يد الدولة لصالح الاقتصاد الحر الذي نما وتطور من خلال تأقلم النظام الحرفي القديم مع الحاجة الاقتصادية والاجتماعية للفنون. صار الكثير من الفنانين يعتمد بالدرجة الأولى على النشاط الذاتي والبيع الحر في السوق الرأسمالية الناشئة، مبتعدين عن نظام المؤسسات الرسمية وتكليف الدولة الذي مازال المدرسون في المعهد يسيطرون عليه. يقول دولاكروا في مذكراته:

«إن الفنانين ذوي اللحى الثورية، الذين صفقوا لثورة ١٨٤٨ اعتقدوا أنه سيكون هناك عدالة ومساواة للمواهب، كالمساواة في الثروات، إن الوضع قد فلت من أيديهم.»

كان يعني بذلك خاصة اتباع الكلاسيكية الجديدة التي كان يرأسها آنغر الذي تأقلم فيما بعد مع عودة النظام الملكي ومن ثم الثوري مرة ثانية.

في فترة الكمون (١٨٧١) والثورة الشعبية اجتمع الفنانون وشكلوا لجنة مؤقتة كان من أعضائها الفنان كوربيه، كانت هذه اللجنة وللمرة الأولى مستقلة تمامًا عن الدولة وعن معهد الفنون الجميلة. كان شعارها الرئيسي المساواة وممارسة الفن في مؤسسة اجتماعية ديمقراطية، والدفاع عن حقوق الفنانين المادية والمعنوية. تحولت فيما بعد إلى اتحاد ضمّ الفنانين كورو ودوميه ومانيه وميبه. من أهم مطالبها كما ورد في قاموس «الكمون»:

١- إلغاء الدوائر والمؤسسات الفنية التي لم يعد لها أي دور فعلي لأن نفقاتها تستهلك كل ميزانية الفنون.

٢- إلغاء ميزانية المساعدات العاجلة لنجدة الفنانين المحتاجين واستبدالها بـ(الضمان الاجتماعي)

٣- رفع ميزانية التعليم الفني، وإعادة تنظيم معهد الفنون الجميلة يستجيب للحاجات الاقتصادية والاجتماعية الملحة. وأن يختار أعضاءه من ذوي الكفاءات العلمية والفنية.

لكن الجواب كان بإنشاء لجنة استشارية مؤلفة من ١٢ عضوًا، ستة نواب وخمسة إداريين سابقين (من معهد الفنون الجميلة) وناقد فن واحد، دون إشراك أي فنان. وصارت شؤون البوزار تدار من قبل وزارة الحقوق العامة عوضًا عن وزارة الداخلية، وصار الرأي الأول والأخير يعود إلى جينفيير مدير المعهد والمسؤول عن كل مؤسسات الفنون، لما يتمتع به من خبره إدارية وسياسية وتقنية.

في الوقت الذي أصبح فيه معهد الفنون الجميلة مهمشًا ازدهرت المراسم الخاصة، كانت هذه المراسم تطلق على نفسها في أغلب الأحيان «أكاديمية»، تقبل الطلاب مقابل مبلغ مالي يدفع شهريًا. من أقدم هذه المراسم أكاديمية جوليًا التي افتتحت عام ١٨٦٨. تعددت هذه المراسم وصار عدد طلابها يفوق بكثير عدد طلاب المعهد. يتم القبول في هذه المراسم بدون تحديد للعمر ولسني الدراسة، وتعطي شهادة أو وثيقة تعادل شهادة المعهد التي لم يعد لها أي فعالية اجتماعية. كان يدير هذه المراسم في أغلب الأحيان أساتذة معهد البوزار للفنون.

تحول بعض هذه المراسم إلى تجمعات فنية، مثل مجموعة النبي. لقد تخرج منها معظم فناني القرن التاسع عشر، مثل كوربيه الذي تعلم الرسم في أكاديمية الفنان بود الذي كان بدوره تلميذ الأكاديمي غروس. النحات رودًا والرسام فونتًا لاتور

تعلما الفن في أكاديمية لوكوك، أما مايتس ورووه تعلما الرسم في مرسم غوستاف مورو.

مما زاد في تهميش معهد الفنون الجميلة أيضاً معاداته للصناعة.

منذ عام ١٨٥١ قام ليون لايورد بمناسبة المعرض العام بلندن بإصدار كتابه «وحدة الفن والصناعة»، شرح فيه ضرورة هذه الوحدة، مبرهناً على أن التطور التكنولوجي غذّى دائماً الإبداع الفني بوسائل تعبيرية جديدة، وسمح للفنان بالسيطرة (تقنياً) على صناعة العمل الفني. الكاتب الفرنسي ميرميه تأسف لتأخر فرنسا عن انكلترا في تعليم الفنون التطبيقية والصناعية.

في عام ١٨٦٣ تمّ إعداد معرض الفنون الصناعية تحت إشراف البارون تايلور صاحب النظرية الصناعية المشهورة، على أثر ذلك تمّ إنشاء معهد «الفنون الجميلة التطبيقية الصناعية» من قبل جمعية الصناعيين وعلى نفقتهم الخاصة. في هذا المعهد إلى جانب الدراسات النظرية والعملية تم إنشاء مكتبة ومتحف في ساحة الفوج بباريس. وفي عام ١٨٨٤ انتقل هذا المتحف إلى متحف اللوفر تحت اسم متحف «ارديكو» (الفنون الزخرفية). لقد نتج عن هذا المشروع نتائج جمالية جديدة عرفت بما يسمى «آرنوفو» كان الرد الرسمي في عام ١٨٨١ حيث أقرت سياسة حكومية لتنشيط معاهد الفنون التطبيقية والزخرفية والديكور، فتم فتح معاهد في أكثر المحافظات الفرنسية، كما هي الحال في انكلترا، مما تطلب تدعيم تعليم الرسم في المدارس الثانوية، لذا قام الوزير جول فيري بمضاعفة ميزانية تعليم مادة الرسم في وزارة التربية، كما قام بفتح مراسم لتعليم الرسم في كل المدن الكبرى، مازالت هذه المراسم مستمرة حتى يومنا هذا، بعض هذه المراسم لها شهرة عالمية مثل مرسم مدينة باريس يأتي إليه الهواة للدراسة من كل أنحاء العالم. ومنذ عام ١٨٨١ طالب البرلمان الفرنسي بمضاعفة الاهتمام بتعليم الرسم الهندسي والصناعي والزخرفي وكل ما يمتّ إلى المهن بصلة.

هكذا ظل معهد الفنون الجميلة مهمشاً جامداً، إن التغيير الوحيد الذي طرأ عليه هو تحويل اسمه في عام ١٩٠٥ إلى «المدرسة العليا للفنون الجميلة». كان يسمح لخريجي المعهد بتعليم مادة الرسم في المدارس الإعدادية حتى عام ١٩٦٠، بعد هذا التاريخ صار يشترط على مدرس المادة الفنية الحصول على شهادة خاصة تسمى «تربية فنية» يتم الحصول عليها بعد دراسة جامعية مختصة بإعداد مدرسين من خلال برنامج تعلمي خاص. جاءت هذه الخطوة بعد ١٣ عاماً على صدور كتاب لاسين

«مشهد عام للفن» الذي طرح فيه مشكلة التربية الفنية حتى عام ١٩٤٧. يقول في كتابه:

«هناك غياب سياسة ثقافية وتعليمية مبرمجة وواضحة، وغياب الإمكانيات المادية الضرورية لإنجاحها، كما يوجد نقص بالمختصين المؤهلين للقيام بها.»

إن إنشاء وزارة الثقافة الفرنسية في عام ١٩٦٠ عمق أزمة المعهد العالي للفنون الجميلة.

في هذا العام شعر ديغول رئيس الجمهورية ووزيره أندريه مالرو بضرورة إنشاء وزارة ثقافة مختصة ومتفرغة للعناية ليس فقط بالفن المعاصر وإنما أيضًا بكل الإرث الثقافي الوطني، وهذه المهمة لايمكن للمعهد العالي للفنون القيام بها، لذا تم إنشاء إدارة مستقلة سميت «الشؤون الثقافية»، وتم رفع ميزانية الثقافة إلى ثلاث أضعاف مما كانت عليه قبل عام ١٩٦٠. لاشك أن شخصية أندريه مالرو السياسية والثقافية لعبت دورًا هامًا في إنعاش هذا المشروع، وخاصة صداقته مع كبار المثقفين الفرنسيين مثل مورياك وسارتر، يضاف إلى ذلك كونه مؤلف وخبير بفنون مختلفة، كالفن الإفريقي والآسيوي والفرنسي.

كانت هناك عدة مشاكل أمام مالرو يجب تحديد طبيعتها قبل التصدي لها وحلها، منها دور وزارة الثقافة، ومصير مؤسسات تعليمية ورثتها من العهود السابقة، كالمعهد العالي للفنون الجميلة، وآرديكو ومعاهد الموسيقى.. في مشروع مالرو تم تحديد دور وزارة الثقافة وتمييزها عن دور وزارة التربية، لكنه وجد نفسه أمام مشكلة المعهد العالي للفنون الجميلة التابع إداريًا لوزارة الثقافة، ووزارة التربية ضمن برامجها التعليمية الحديثة لم ترغب بضم هذا المعهد لها، لذا بقي المعهد في إملاك وزارة الثقافة، وظل وضعه غامضًا وبدون هوية حقيقية. منذ عام ١٩٦٠ بدأت إضرابات واعتصامات الطلاب تجددت حتى عام ١٩٦٨ تطالب بإعطاء المعهد صفة شرعية واضحة. في هذا العام (١٩٦٨) أراد مالرو حل المعهد وإلغاءه مقابل دعم أكبر للمراسم الثقافية التابعة لوزارة الثقافة والتي تم نشرها في أكثر المدن والأحياء المختلفة. إن ذهاب أندريه مالرو من وزارة الثقافة في عام ١٩٦٩ ترك مصير المعهد معلقًا. بينما قامت وزارة التعليم في عام ١٩٧٠ بإنشاء كلية «علوم الفن التشكيلي» في جامعة باريس الثامنة، كان الهدف منها إعداد مدّرسين للمدارس الإعدادية والثانوية، وإجراء بحوث جامعية (دكتوراه بالفنون). وبنفس العام تمّ إنشاء فرع آخر لعلوم الفن في جامعة باريس

الأولى وجامعة إيكس بروفانس، وجامعة رين، وجامعة ستراسبورغ. صارت البرامج الدراسية لاتقتصر على تعليم صناعة اللوحة الزيتية وإعداد فنانين فقط، وإنما إعداد مختصين وإجراء بحوث في فن الغرافيك وتكنولوجيا الفن، وبسيكولوجيا الفن وتربية الطفل، ليتأقلم الطالب مع محيطه الثقافي والتكنولوجي المعاصر، ودراسة الأنفوغرافيك والكمبيوتر (في باريس الثامنة منذ عام ١٩٧٤)، ودراسات جمالية اسلامية وإفريقية.. كانت هذه الدراسات تتناول البحوث العلمية والنظرية على حد سواء. لهذا لم تعد تقبل وزارة التربية والتعليم حاملي شهادة المعهد العالي للفنون للتدريس بالمدارس، لأنهم غير مؤهلين لذلك، مما أعاد إلى الظهور من جديد مشكلة هذا المعهد الذي مازال وضعه غامضاً، في شهر تموز عام ١٩٧٨ كتب الفنان ماتيو وهو أحد أساتذة المعهد مقالاً في جريدة الفيغارو يقول فيه:

«يجب أن يكون في المعهد تعليم أكاديمي حقيقي، يأخذ بعين الاعتبار تقنية الفن التي حددتها الأكاديمية منذ عام ١٦٤٨، وأن يعود للمعهد الإشراف على جائزة روما..»

كان رد وزارة الثقافة على هذا المقال، بالتذكير إن مهام الوزارة تختلف عن مهام وزارة التعليم، وأصبح من غير الممكن إحياء الأكاديمية من جديد في عصرنا الحالي، وأكدت الوزارة أن المعهد هو إحدى المعالم الأثرية. على أثر ذلك قامت وزارة الثقافة بتوسيع مكتبة المعهد، وإعداد مجموعة معارض عن تاريخ هذه المؤسسة التي تحولت إلى منشأة تاريخية.

في عام ١٩٨١، بعد وصول اليسار الفرنسي إلى الحكم، ونتيجة لضغط بعض الفنانين المنتسبين لهذا التيار (مثل كويكو)، تم إعادة توزيع المشاغل في المعهد على الشكل التالي:

٨ مشاغل رسم زيتي، ٩مشاغل نحت، ٥مشاغل رسم، ٥مشاغل حفر، مشغلان فنون مختلفة Plvridisciplinaire، ومرسم يديره فنان ضيف لأشهر قليلة، كما هي الحال في بعض المراسم الأميركية. كان هذا التوزيع كحل يرضي الأطراف المختلفة القريبة خاصة من الحزب الاشتراكي، كما يرضي بعض الطوائف الضاغطة على السلطة لتعيين عناصرها في هذا المعهد وبالمقابل قامت وزارة التربية والتعليم بإنشاء معهد التصوير الفوتوغرافي في مدينة آرل في جنوب فرنسا، ومعهد يعد مختصين بصناعة الإعلام-Communication ،كما تم توسيع معهد السيراميك في سيفر، ومعهد الزجاجيات الفنية في

مرسيليا، مهمة هذين المعهدين إعداد فنانين مختصين يقومون من خلال ورشات المعهدين المجهزين بأحدث الوسائل بالبحث العلمي، وإعداد نماذج جديدة يمكن استثمارها تجاريًا، صارت هذه النماذج تباع إلى المؤسسات الصناعية الكبرى. وظهر نوع جديد من العلاقات بين المؤسسات التعليمية هذه والمؤسسات التجارية الخاصة، حيث تقوم المعاهد والكليات بإجراء بحوث خاصة لحساب المؤسسات الصناعية من خلال عقود، حيث تقوم هذه المؤسسات الصناعية بتغطية نفقات المعهدين، مقابل توجيه البحوث والدراسات حسب متطلبات السوق. كذلك تم إنشاء معهد للسينما وكليات لدراسة السينما، ومعهد للفن السمعي البصري، ومعهد الطباعة الحديثة في مشاغل الغوبلان مختص بطباعة العملة، ومعهد الديزاين، وبتنسيق مع وزارة الثقافة صار يعد بالجامعات مختصين في إدارة النشاط الثقافي ليعملوا فيما بعد في وزارة الثقافة، لأنه لم يعد من المقبول اليوم أن يكلف بإدارة النشاط الثقافي في المتاحف والمعارض والبيناليات والنشاطات الأخرى، موظفين عاديين غير مؤهلين. إن إعداد المعارض والبيناليات والمتاحف..إلخ يتطلب مختصين يتقنون إعداد الملفات ومشاريع المعارض وبرامج التظاهرات الفنية واختيار المواضيع التي تستجيب لمتطلبات الأحداث الثقافية الملحة، كما تتطلب إعداد ميزانية والبحث عن التحويل للمشروع الثقافي. كما يتطلب إعداد كاتلوهات وكلمات، وتأليف لجان والاتصال بالفنانين والإعلام وربط النشاط الثقافي بالنشاط السياحي والاقتصادي، لقد أصبح النشاط الثقافي صناعة ثقافية لها أصولها وعلومها، وصارت بحاجة إلى إداريين مبدعين. وللقبول في هذه المعاهد المختلفة تم إنشاء فروع للبكالوريا يتم إعداد الطلاب منذ الدراسة الثانوية، ليتابعوا تخصصهم في كليات الفن التشكيلي في الجامعات.

❖ ❖ ❖

فضاء البحر في الرواية العربية

محمد عزّام(*)

- جاور ملكًا أو بحرًا.
مَثَل

١- البحر في الأدب العربي:

أدب البحر هو الأدب الذي يستهدف التعبير عن عالَم البحر، والذي يكون البحر موضوعه الرئيس، والذي تجري أحداثه على البحر واليابسة. ويشكّل (أدب البحر) جزءاً هاماً من تراث البشرية، فهو في الأدب الأسطوري، والملحمي، وفي الشعر، والحكايات الشعبية، والرحلات البحرية، والروايات. ويجمع في نماذجه الشخصيات الأسطورية، في رؤاها الرومانسية كما هي عند جان جاك رووسو، أو في رؤاها الواقعية كما هي عند هرمان ملفل، وحنا مينة.

(*) محمد عزّام: ناقد وباحث سوري، له العديد من الكتب والدراسات المنشورة.
- العمل الفني: الفنان زهير حسيب.

ويجمع أدب البحر بين كونه أداة تعبيرية جمالية ترمي إلى التأثير في وجدان المتلقي، وبين كونه مصدرًا من مصادر المعرفة العلمية (الجغرافية، والاجتماعية، والتاريخية).

وقد أسهم البحر في تطوير الشخصية الإنسانية وتفردها بالمغامرة والبطولة والحرية. فالحياة الخطرة فوق البحر الشاسع المضطرب الأمواج والعواصف تجعل رجل البحر سيد مصيره؛ «فهو مغامر اعتاد تعريض حياته للخطر، المرة بعد المرة، ليس في نفسه ولاء للأرض والمحافظة على نظمها التي تتغير، وإنما ولاؤه للبحر المتغير المتقلب الذي لا يكف عن الحركة، والذي يستطيع أن يهبط به إلى القاع، أو يرفعه على قمة أمواجه إلى الذروة»[1].

وقد غزا الإنسان البحار لاكتشاف المجهول، وإثراء الحياة البشرية، وتعزيز سيطرته على قوى الطبيعة (اكتشاف قارة أمريكا، وغيرها)، وكان البحر مصدرًا رئيسيًا لغذاء الإنسان وثرواته، بما يحتويه من أسماك وحيوانات بحرية، ومعادن ثمينة (اللؤلؤ) وبترول وتوليد مصادر جديدة للطاقة.

وقد وجد البحر في الأدب اليوناني القديم منذ ملحمتي هوميروس (الإلياذة، والأوديسة) اللتين حفلتا بالصراع بين بطلهما (أوديسيوس) وإله البحر (نبتون)، ومرورًا بـ (إنيادة) فرجيل التي وصفت عاصفة بحرية تعرض لها أسطول (إينياس)، وليس انتهاء بروايات البحر الحديثة عند ملفل، وهمنغواي، وغيرهما.

وفي الأدب العربي يتراءى البحر في الشعر منذ العصر الجاهلي، حيث شبّه الشعراء كثيرًا من الأمور بأشياء البحر، مما يدل على معرفة العرب العميقة بالبحر، وتتجلّى هذه المعرفة في الشعر العربي، وفي الأدب الشعبي، وفي الرواية العربية الحديثة.

وإذا كان البحر يحيط بالعرب من ثلاث جهات، وإذا كانت الحضارات العربية القديمة نشأت على سواحل البحار وضفاف الأنهار، فكيف لا يعرف العرب البحر؟ صحيح أن وسط شبه الجزيرة العربية صحار قاحلة تجول فيها قبائل البدو بحثًا عن الكلأ والماء، إلا أن نسبة هؤلاء البدو لا تشكل ١٠٪ من العرب الذين شادوا حضارات عريقة منذ أكثر من أربعة آلاف عام. ثم حملوا رسالة الإسلام إلى العالم كله.

ومن الثابت تاريخيًا اتصال العرب، عن طريق البحر، بما جاورهم من الشعوب. وقد عرف العرب بحر الجنوب، والخليج العربي، والبحر الأحمر، والبحر الأبيض المتوسط، لأنهم عاشوا على شواطئ هذه البحار، وشادوا الحضارات الفينيقية، والكنعانية، على الضفاف الشامية للبحر الأبيض المتوسط، ووصلت سفنهم



وحضارتهم إلى قرطاجة في الشمال الإفريقي، وعبرت سفنهم المحيط الهندي لنقل تجارة الهند وإفريقية.

وما كاد يستقر الإسلام في شبه الجزيرة العربية حتى انطلق العرب إلى العالَم حاملين دينهم هدى للناس، فكانت الفتوحات العربية برّاً وبحراً، وكان التبادل التجاري بين شبه الجزيرة العربية والهند والصين. وتمّ بناء أول أسطول بحري حربي في البحر الأبيض المتوسط في عهد الخليفة عمر بن الخطاب، بناء على متطلبات الفتوحات الإسلامية، لحماية شواطئ الشام ومصر. وفي العهد الأموي حدثت أول مواجهة بحرية بين العرب والبيزنطيين الذين كانوا يسيطرون على البحر الأبيض المتوسط، ففتح العرب جزيرتي قبرص (سنة ٢٨ هـ) ورودس (سنة ٣٢ هـ). وبعد عامين (سنة ٣٤ هـ) نشبت معركة (ذات الصواري) بين العرب

وبيزنطة. وسميّت بذلك لكثرة الصواري المرتفعة على السفن. وكان (عبد الله بن أبي سرح) والي مصر آنذاك هو قائد الأسطول الحربي العربي. كما كان الإمبرطور (قسطنطين بن هرقل) هو قائد الأسطول البيزنطي. وقد انتصر العرب انتصاراً حاسماً في هذه المعركة، مما مكّنهم من الانتشار في البحر الأبيض المتوسط، وفتح جزره، وفرض وجودهم على مياهه، ونقل دينهم وحضارتهم إلى جزره وشواطئه، وعلى الخصوص في صقلية وكريت والأندلس.

حتى إذا جاء القرن التاسع الميلادي أصبح العرب القوة المسيطرة على معظم جزر البحر المتوسط، بعد أن فتحوا بقية جزره (سردينيا، وكورسيكا، والباليار.. إلخ).

ولكن هذه القوة البحرية العربية بدأت تضعف عند اشتداد النزاع البحري بين عرب الأندلس والفاطميين، في الوقت الذي بدأت فيه أوروبة تستيقظ، وتنشر الأساطيل البحرية، رداً على التحدي العربي القوي.

وفي هذه الحقبة سطع نجم قائد عربي بحري هو (مجاهد العامري) المشهور بعلمه وأدبه. وقد استقل بمملكة (دانية) الأندلسية عام ٤٠٢ هـ ذات القلعة الحصينة المطلة على البحر المتوسط. فعكف على إنشاء أسطول بحري ضخم وجيش قوي أعاد به احتلال جزر الباليار الثلاث بعد أن كان العرب قد فتحوها من قبل. وبأسطوله الذي يتجاوز عدد سفنه المئة، أعاد فتح جزيرة سردينيا والشواطئ والمدن الساحلية الإيطالية (جنوا، وبيزا، ولوني..).

وحاول الشبان المغامرون العرب استكشاف المحيط الأطلسي، فقاموا برحلات بحرية جريئة، تحدّث عنها المؤرخ والجغرافي العربي المسعودي في كتابه الشهير (مروج الذهب). ثم تحدّث الإدريسي عن مغامرة أخرى قام بها ثمانية شبان لقبوا بـ (المغرورين)، عزموا فيها على ركوب بحر الظلمات (المحيط الأطلسي) ليعرفوا ما فيه، وإلى أين ينتهي؟ فأبحروا أحد عشر يوماً، حتى انتهوا إلى موضع صخري مخيف شديد الظلمة، ثم اتجهوا جنوباً مدة اثني عشر يوماً، حتى بلغوا جزيرة (الغَنَم) التي أبصروا فيها قطعاناً من الغنم، ثم توغلوا اثني عشر يوماً أخرى فبلغوا جزيرة أسرهم أهلُها. وكانوا ذوي بشرة حمراء، ثم أمر سيد الجزيرة بترحيلهم معصوبي الأعين إلى القارة (آسفي اليوم في المملكة المغربية)، فعلموا من أهلها أنهم في جنوبي مراكش على مسيرة شهرين من بلدهم.

هذه هي أهم ملامح انطلاق العرب في البحار الغربية (البحر المتوسط، والمحيط الأطلسي).

وأما البحار الجنوبية (البحر الأحمر، والمحيط الهندي، والهادي، والخليج العربي) فكانت المجال التقليدي للملاحة العربية منذ ما قبل الإسلام وما بعده، فقد مهّد التجار العرب الطريق لانطلاق العرب بعد الإسلام إلى إفريقية حاملين تجارتهم ودينهم ولغتهم، فكوّنوا جاليات استقرت في ساحل الزنج ومدغشقر وجزر القمر، وإلى الهند وسيلان والملايو وأندونيسيا والصين.. وقام التجار والعلماء والملاحون والرحالة العرب بوضع مؤلفات في الأدب الشعبي كحكايات (السندباد البحري)، وكتب (عجائب المخلوقات)، والكتب الفلكية والبحرية، ووضعوا الخرائط البحرية، والمرشدات الملاحية، والبوصلة، والاسطرلاب، وربع الدائرة التي تقيس ارتفاع الأجرام فوق الأفق عن طريق قياس زاوية الظل.. وتدل قصة إرشاد الملاح العربي (أحمد بن ماجد) لسفينة (فاسكو دي غاما) إلى طريق الهند، على دور العرب المتقدم في الكشوف البحرية وفضل البحارة العرب على الملاحة العالمية.

وقد ظهر (أدب البحر) عند العرب، لأول مرة، في الشعر الجاهلي الذي قدّم تشبيهات واقعية مستمدة من عالم البحر، ودالة على معرفتهم إياه. ومن المعلوم أن الشعر الجاهلي هو أقدم وأهم وثيقة أدبية دقيقة وصلتنا عن حياة العرب في العصر الجاهلي، فقد كان الشاعر الجاهلي ينقل نقلاً أمينًا عن الواقع، فلا نكاد نقرأ قصيدة في الظعن دون أن نلتقي بصورة البحر أو الموج أو بكلتيهما معًا، وعلّة ذلك صلتهما بحياة أولئك القوم، فامرؤ القيس مثلاً يشبّه الليل في معلقته بموج البحر في قوله:

وليل كموج البحر أرخى سدوله
عليّ بأنواع الهموم ليبتلي

وطَرَفة يصوّر موكب رحيل الحبيبة بسفينة البحر في قوله:

كأنّ حدوج المالكية غُدوةً
خلايا سفين بالنواصف من دَدِ
عَدَوْليةٌ أو من سفين ابن يامنٍ
يجور بها الملاحُ طوراً ويهتدي
يشقُ حُبابَ الماءِ حيزومُها بها
كما قَسَمَ التربَ المُفايلُ باليد[٣]

ثم يشبه عنق الناقة وهي ترتفع وتنخفض في سيرها بدفّة السفينة وهي ترتفع وتنخفض أيضاً في جريها بالماء، في قوله:

وأتْلَعُ نَهّاضٌ إذا صَعّدَتْ به
كسُكّانِ بوحيٍ بدجلةَ مُصْعِدِ

ويشبّه بَشامة بنُ الغدير ناقته بالسفينة المملوءة التي أطاع الريح شراعها، في قوله:

وإن أدبرتْ قلت: مشحونةٌ
أطاعَ لها الريحُ قِلْعًا جفولا[٤]

ويصف المسيّب بن عَلَس ممدوحه القعقاع بن زرارة بأنه أكرم من خليج

ممتلئ، تتدافع فيه الأمواج، وشبّه أمواج الخليج بخيل بُلْق ذات ظهور بيض، كما هو ظهر الموجة في قوله:

ولأنتَ أجودُ من خليجٍ مُفْعمٍ
متراكمِ الآذيِّ ذي دُفّاعِ
وكأنّ بُلْقَ الخيل في حافاته
يرمي بهن دوالي الزرّاع[٥]

وللمخبّل السعدي، والمثّقب العبدي، والمرقّش الأكبر، وسهم بن حنظلة، والممزّق العبدي، وسلامة ابن جندل، وغيرهم من الشعراء الجاهليين قصائد كثيرة فيها تشبيه بالبحر وبأمواجه وبسفنه. وهذا دليل على معرفة العرب للبحر منذ ذلك العهد.

وليست صور البحر في الشعر وحده، وإنما في الأدب الشعبي العربي أيضاً، فقد تناقل التجار والبحارة العرب كثيراً من القصص البحري عن الحيتان التي تبتلع العنبر، والأمطار البحرية التي تقذف الحصى والحجارة، والزوابع البحرية، التي تقتلع الأشجار والأحجار..إلخ وكلها مهّد لظهور قصص (السندباد البحري) التي تضمنتها (ألف ليلة وليلة) السِّفْر الذي يُعَدّ من أعمال الأدب الشعبي العربي. وعلى الرغم من أن أصله هندي، وأنه تُرجم إلى الفارسية، ومنها إلى العربية، فإن صياغته بالعربية، والحكايات التي أُضيفت إليه، وأسماء المدن والشخصيات العربية، وقصص السندباد البحري، كلها تجعله أثراً عربياً يتسم بالسمة الشعبية.

وقد حظيت (ألف ليلة وليلة) باهتمام العرب لكونها أدباً شفاهياً محكياً، وباهتمام الغرب منذ مطلع القرن الثامن عشر حيث تُرجمت إلى الفرنسية (١٧٠٤ - ١٧١٣) وعنها إلى الإنجليزية والإيطالية والهولندية والدانماركية والروسية والألمانية وغيرها. وكان له تأثير واضح في الأدب والقصص والرسم والموسيقى والمسرح وقصص الأطفال. ولعل من تأثيره قصص اندرسون، وروبنسون كروزو، ورحلات غوليفر، والرسائل الفارسية لمونتسكيو، وكانديد لفولتير، ورحلات جول فيرن الخيالية، وهـ.ج. ويلز. وهرمان ملفل مبدع رواية (موبي ديك) الذي يعلن بصراحة تأثره بقصص البحر في ألف ليلة وليلة[٦].

❖ ❖ ❖

٢ - أدب البحر في الرواية العربية:

وأما أدب البحر العربي في العصر الحديث فلعل أول مَنْ بدأ به، حسين فوزي الذي يُعَدّ رائد أدب الرحلات البحرية في الأدب العربي الحديث. وهو من مواليد عام ١٩٠٠. وقد تخرج طبيب عيون عام ١٩٢٣ ثم هجر الطب بعد عامين ليلتحق ببعثة علوم البحار المصرية إلى فرنسا، حيث أمضى فيها خمسة أعوام، تخصص فيها بعلوم البحار والأنهار

من السوريون، ثم حصل على دبلوم في تربية الأسماك من جامعة (تولوز) الفرنسية، ثم عاد إلى مصر، فعُيّن عميدًا لكلية العلوم بجامعة الإسكندرية، بعد أن طاف على سفينة (الأبحاث) البحر الأحمر، وبحر العرب، والمحيط الهندي، ووضع، نتيجة لرحلته هذه، كتبه (سندباد عصري)، ثم (سندباد مصري)، ثم (سندباد إلى الغرب)، و(حديث السندباد القديم)، و(سندباد في رحلة الحياة)، و(سندباد في سيارة)..إلخ.

وأما في المجال الروائي، فقد أصدر جبرا إبراهيم جبرا روايته (السفينة) عام ١٩٧٠، والصادق النيهوم روايته (من مكة إلى هنا). ووردت إشارات كثيرة إلى البحر في روايات كثيرة. ولكن الكاتب العربي الذي أخلص للبحر، وجعل معظم شخصياته وأحداث رواياته تدور فوق البحر وحوله هو حنا مينة وسنفرد له فصلاً خاصًا به.

أما رواية جبرا إبراهيم جبرا (السفينة) ففيها تلجأ الشخصيات إلى البحر وكأنها تجد فيه الخلاص من معاناتها، وتغرق فيه همومها ومخاوفها، فـ (عصام السلمان) يهرب من حب فاشل، فيلجأ إلى البحر، و(وديع العساف) يهرب بجرحه الفلسطيني إلى البحر. والكل يلجأ إلى (السفينة) التي تطوف بموانئ البحر الأبيض المتوسط وهي تشحن أبطالها بالأمل، وتذكي ذكرياتهم عبر التداعي، وتيار الوعي، الأداة الفنية المسيطرة على الرواية، والتي تشكل معمارها الفني. وفيها تنساب الأحداث والذكريات، وتتداخل الأزمنة والأمكنة والشخصيات، فلا وجود فيها لراوٍ تقليدي مطّلع على كل شيء، بل إن الروائي لا يظهر مباشرة وإنما يختفي وراء شخصياته.

❖ ❖ ❖

وأما رواية الكاتب الليبي الصادق النيهوم (من مكة إلى هنا) المدّرس بجامعة هلسنكي الفنلندية، والذي يدعو في كتاباته إلى التقدم الحضاري، وتجاوز كل الأعراف والتقاليد المتخلفة، فتتميز كتاباته بأسلوب فلسفي ساخر.

وتقع أحداث روايته هذه في قرية (سوسة) على البحر، في عصر الاحتلال الإيطالي لليبية، حيث يرغب الصياد العجوز (مسعود الطبال) في شراء محرك قديم لقاربه ليزوده بقوة إضافية تساعده على الإبحار إلى مسافات أبعد، كي يصل إلى الجزيرة، ويصطاد السلاحف البحرية من كهوفها.

ولكن الفكرة الشائعة عند الصيادين هي تحريم صيد السلاحف البحرية، لأن الفقي (= الفقيه) زعم أن السلاحف حوريات مسحورة. وأنها تأكل مَنْ يحاول اصطيادها.

ولكن الصياد لا يعبأ بمثل هذه

الروايات. وهكذا يتقابل وعيان متضادان: الوعي الأسطوري لدى الفقيه، والوعي العلمي الواقعي عند الصياد العجوز الذي يتحدّى الخرافة ويخترق الحصار الذي فرضه عليه الفقيه الذي زعم لزوجة الصياد أن زوجها باع (تكليلتها) ليهبها لصديقته الرومية، في حين أنه أراد أن يشتري بها محركًا لقاربه، منفذًا حلم زوجته بالحج إلى مكة. إنه صياد خبير بعالَم البحار والطبيعة والأمواج والرياح والأمطار، يتبادل معها الحديث في وحدته، ويتحدّاها، ويتنبأ بهبوب الرياح وقرب توقف الأمطار. فهو متمرس بأحوال الطقس والبحر، يحاورها كما كان يفعل (سنتياغو) بطل همنغواي في روايته (العجوز والبحر). ويخاطب خصمه (السلحفاة) البحرية، كما خاطب سنتياغو السمكة الضخمة. ولكنه يتميز عن عجوز همنغواي بأنه يقرأ آية الكرسي في اللحظات الحرجة لمواجهة السلاحف البحرية، طردًا لخوفه النابع من الحكايات والخرافات عن الأشباح والجان.

وعندما يتمكن الصياد العجوز من اصطياد سلحفاته البحرية، يجرّها خلفه، مقلوبة على ظهرها، مشدودة إلى قاربه. وكما لم يفز عجوز همنغواي بصيده. وإنما فاز به سمك القرش، فكذلك لم يفز عجوز الصادق بسلحفاته إذ إن جرذ الشاطئ قرض الحبال المشدودة على السلحفاة، وطيور النورس حلقت فوقه تريد الانقضاض على الفريسة.

وعلى الرغم من أن الصياد العجوز حقق هدفه في اصطياد السلحفاة البحرية، وبيعها، والانتصار على الفقيه وخرافاته، فإن الآلام التي عاناها في تحديه هذا لم تكن لتُطاق. كذلك يرفض الإيطالي أن يبيعه محركه القديم، ليحول بينه وبين تحطيم خرافة السلاحف البحرية. وهي إشارة إلى تحالف الاستعمار مع التخلف والخرافة. ولكن هذا لم يثن الصياد أيضًا، فقرر شراء قارب جديد ذي محرك.

ولكنهم لا يدعون الفائز يسعد بنجاحه، فيضربه الفقيه بعصاه على وجهه حتى يدميه، فيضطر العجوز إلى الرد عليه، وطرحه أرضًا وكاد يقضي عليه لولا أن خلّصه الحاضرون من بين يديه. وعبثًا حاول العجوز تسويغ عمله هذا بأنه دفاع عن النفس. إلا أنهم لم يستمعوا له، وانهالت عليه عاصفة من العصي والسكاكين.

ومن الواضح تأثر الرواية برواية (العجوز والبحر) لهمنغواي، في معاناة الصياد في صيد السلحفاة، ولكنه أضاف إليها صراعه أيضًا مع التقاليد والعادات المتخلفة التي انتصر عليها في النهاية.

❖ ❖ ❖

كذلك أصدر الكاتب السوري وديع اسمندر روايته (اللبش) عام ١٩٧٩، واللبش تعني الرياح البحرية الشديدة التي لا يجرؤ الصيادون على النزول إلى البحر أثناء هبوبها. وتصور الرواية الصيد البحري وحياة الصيادين في البحر. فالشيخ (سلامة) بحار متقاعد يذكرنا بالطروسي الذي غرق مركبه في البحر فافتتح مقهى على الشاطئ انتظاراً لليوم الذي يستطيع فيه شراء مركب جديد، والعجوز (خليل) الذي يعمل مع الشيخ سلامة يذكرنا بالعجوز (أبو محمد) صديق الطروسي الذي يعمل في مقهى الطروسي.

ويبدو تأثر الرواية برواية (الشراع والعاصفة) لحنا مينه، التي صدرت قبل هذه الرواية بتسع سنوات، لكنها لا تملك خصائصها المميزة في الفن والمضمون. وتنتهي الرواية بحقيقة مؤلمة هي أن حياة الصياد البائسة تنتهي بأحد أمرين: إما الموت في البحر، أو الموت من الفقر.

❖ ❖ ❖

وكذلك وضع الروائي المصري فتحي غانم روايته (البحر) وصف فيها رحلة بحرية فوق مياه البحر الأحمر، مارة بالجزر المرجانية الصغيرة حتى جزيرة (أبي كيزان) الواقعة في جنوبي البحر الأحمر، قرب الشاطئ السوداني، حيث يعيش ثلاثة من البحارة المصريين حول منارة الجزيرة.

وتجمع الرواية بين التشويق القصصي وأدب الرحلات والتحقيق الصحفي، فيصف الكاتب الجزر المرجانية المتناثرة في البحر الأحمر، والتي تعلوها المنارات المضيئة لإرشاد السفن، ودون ذلك فإن الجزر تمزق أكبر السفن المارة بها في حال اصطدامها بها. كما يصف أسماك الدلفين صديقة الإنسان، وأسماك القرش عدوة البشر.

وقد كان الكاتب يعتقد أن منار أبي كيزان هو المكان المثالي للعزلة وشفاء الأعصاب، حيث لا صوت إلا هدير الأمواج، وصفير الرياح، وصيحات النوارس، ولا مناظر سوى الأفق البعيد، والمياه الزرقاء، وقرص الشمس في النهار، والقمر في الليل. ولكن لقاءه بالرجال الثلاثة المعزولين في الجزيرة يجعله يتأكد أن الإنسان كائن اجتماعي يرفض العزلة. وأن كل ما كتبه الأدباء في القرنين الماضيين عن الباحثين عن السعادة في جزر نائية، كان خرافة وخيالاً لا سند له في الواقع والحياة، فقد وجد الثلاثة يغرقون في عزلة وتقوقع ذاتي، كلٌّ في عالمه، حتى إن أحدهم أخذ يطارد سمكة لأنهم تلتهم السمك الصغير، فسدّد إليها حربة أدمتها، وحاول جذبها بالحبال، ولكنها جذبته، وكادت تغرقه لولا أن أنقذه زميلاه.

❖ ❖ ❖

كذلك أصدر الصحفي المصري صالح مصري كتابه (البحر) الذي هو أقرب إلى كتاب الرحلات منه إلى الرواية، وهو عن رحلة قام بها (صالح مرسي) على سفينة مصرية عبرت البحار والمحيطات، ومرت بشواطئ أوروبة الجنوبية. ثم عبرت المحيط الأطلنطي، حيث عاد الصحفي إلى البحر الذي عمل فيه من قبل سبع سنوات. كان البحر فيها كل عالمه ودنياه، والسفن مدينته، والكبائن بيوته، والبحارة أهله. وعندما ناداه البحر هجر زوجته وابنته وعمله وهرع إلى حبيبته (البحر) ليمارس حياته فيه أربعة أشهر متصلة. ويصور الكاتب العواصف البحرية، وأعطال السفن، وشجاعة البحارة، كما يصور لصوص البحر، وشواطئ الفساد، حيث الخمر والنساء والعواطف الكاذبة في المدن المطلة على البحار.

وعندما حانت لحظة فراق البحر، وعودته إلى البيت واليابسة شعر كأنما يعتزل الحياة: «لن أقود سفينة بعد ذلك، لن أحدّث الأمواج والرياح، سأرقبها فقط من بعيد، مجرد عجوز يجلس على الشاطئ في سكون ويجتّر ذكرياته. البحّار يا عزيزي عندما يعتزل البحر يشعر وكأنه يعتزل الحياة» (ص ٦٩).

٣- البحر في أدب حنا مينة:

حنا مينة روائي سوري من مواليد ١٩٢٤ في الإسكندرية. وعندما سلبت تركية اللواء من سورية بالتواطؤ مع فرنسة المستعمرة عام ١٩٣٩، هاجرت عائلته إلى اللاذقية. لم يتعلم في مدرسة أكثر من المرحلة الابتدائية، ولكنه تخرج في مدرسة الحياة العملية. ونشأ في عائلة فقيرة جداً، فأبوه كان بائعاً جوالاً للحلوى. وجدّه كان بحاراً فقيراً. فنشأ حنا في كوخ من قش وقصب وطين بمنطقة المستنقعات، حيث كانت تُطرح قمامة المدينة، وتنبش العائلة فيها عن شيء تأكله، كما تحدّث هو عن نفسه في ثلاثيته السيرة الذاتية (بقايا صور، والمستنقع، والقطاف). ثم عمل حنا في المرفأ، وفي البحر، وفي الكراجات، وصبي حلاق، ثم حلاقاً. وأثناء ذلك كان يقرأ ويكتب. وفي ١٩٤٧ انتقل من اللاذقية إلى دمشق، ولم تتحسن أحواله المادية إلا عندما بدأت (دار الآداب) البيروتية بطبع روايته طبعات متتالية في منتصف السبعينات. وقد أسهمت الصحافة في بناء شخصيته الروائية، فقد عمل فيها خمسة عشر عاماً محرراً، ورئيس تحرير. ثم توقف بعد ذلك عن العمل الصحفي، كما أسهمت سنوات السجن والغربة والتشرد في تكوينه فقد تشرد عشر سنين، وسُجن عدة مرات، لكونه شيوعياً، وتغرّب في الصين وفي بعض دول أوروبة الاشتراكية. حتى ضمّته إليها وزارة الثقافة فعاش في بحبوحة.

أصدر حنا مينة أكثر من عشرين رواية،

هي: المصابيح الزرق (١٩٥٤)، الشراع والعاصفة (١٩٦٦)، الثلج يأتي من النافذة (١٩٦٩)، الشمس في يوم غائم (١٩٧٣)، الياطر (١٩٧٥)، بقايا صور (١٩٧٥)، القطاف (١٩٨٦)، المستنقع (١٩٧٧)، المرصد (١٩٨٠)، حكاية بحار (١٩٨١)، الدقل (١٩٨٢)، المرفأ البعيد (١٩٨٣)، الربيع والخريف (١٩٨٤)، مأساة ديمتريو (١٩٨٥)، حمامة زرقاء في السحب (١٩٨٨)، نهاية رجل شجاع (١٩٨٩)، الولاعة (١٩٩٠)، فوق الجبل وتحت الثلج (١٩٩١)، الرحيل عند الغروب (١٩٩٢)، النجوم تحاكم القمر (١٩٩٣)، القمر في المحاق (١٩٩٤)، حدث في بيتاخو (١٩٩٥)، المرأة ذات الثوب الأسود (١٩٩٦)، عروس الموجة السوداء (١٩٩٦)، المغامرة الأخيرة (١٩٩٧)..

وأصدر ستة كتب في الدراسة والسيرة الأدبية، هي: أدب الحرب (١٩٧٦)، وناظم حكمت: السجن، المرأة، الحياة (١٩٧٨)، وناظم حكمت ثائرًا (١٩٨٠)، وهواجس في التجربة الروائية (١٩٨٢)، وكيف حملت القلم (١٩٨٦)، وحوارات وأحاديث في الحياة والكتابة الروائية (١٩٩٢).

كما أصدر مجموعتين قصصيتين هما: مَنْ يذكر تلك الأيام (١٩٧٤)، والأبنوسة البيضاء (١٩٨٢).

ويمكن القول إن حنا مينة يُعَدّ روائي البحر الأول في الأدب العربي الحديث، لأنه عاش حياته كلها على شاطئ البحر منذ طفولته في السويدية والاسكندرونة. ففي سن الثانية عشرة عمل مع أقرانه من الصبية الفقراء حمّالاً في الميناء، حيث شاهد بأم عينه المستغلين الذين يستولون على جهود العمال، وصادق العمال ورجال البحر ولكن ضعف بنيته الناتج عن الفقر وسوء التغذية دفعت بـ (اليازرلي) إلى إعفائه من العمل البدني الشاق، وتكليفه بالكتابة على الأكياس في مخازن الشاطئ. وحتى في شبابه في اللاذقية المطلة على البحر، فقد خالط البحارة وأخذ من حكاياتهم وذكرياتهم. وهكذا كان البحر هو المؤثر الأول في أدبه، بوصفه ابن البيئة البحرية التي ولد في أحضانها وعاش على شواطئها. فالبحر عشقه وحبه، وهو (ثيمته) الأساسية في أدبه الروائي. وثلاثية البحر عنده هي (حكاية بحار، والدقل، والمرفأ البعيد) إضافة إلى الروايات التي تتعلق بالبحر (المصابيح الزرق، والشراع والعاصفة، والياطر، وحكاية بحار، والولاعة..).

والواقع أن خمسة محاور تشكّل أدب حنا مينة الروائي، وهي:

١- البحر وعشقه إياه، وهو ثيمته الأساسية في أدبه الروائي.

٢- حب البطولة والرئاسة والحفز على الجرأة والإقدام.

٣- النضال الوطني ضد الأتراك، ثم ضد الفرنسيين المحتلين.

٤- النضال الطبقي من أجل العمال، وتشكيل نقابات تدافع عن حقوقهم.

٥- الجنس والمرأة، لا الحب (كاترين، وشكيبة..).

وهذه المحاور توجد كلها أو بعضها في كل رواية من رواياته. وسنبدأ بتحليل بعض رواياته المتعلقة بالبحر:

❖ ❖ ❖

-١-

(المصابيح الزرق) هي رواية حنا مينا الأولى. أصدرها عام ١٩٥٤ فكانت حدثًا هامًا في تجربة الأدب الواقعي في سورية، إذ نبّهت إلى مصادر الإلهام في البيئة الشعبية. والبيئة الشعبية هنا هي حي شعبي من أحياء مدينة اللاذقية، هو (حي القلعة) أثناء الحرب العالمية الثانية، فأعلنت بذلك ولادة الرواية الواقعية / الاجتماعية، حيث صوّر حياة الفقراء، آنذاك، ومعاناتهم. و(فارس) بطل الرواية ابن لأبوين كادحين، فالأب عامل بناء، والأم عاملة تبغ، والفتى فارس مراهق في عامه السادس عشر، أدركته البطالة، مع إطلالة الحرب العالمية الثانية، فراح يتسكع في أنحاء المدينة، حيث نزداد من خلاله، تعرفًا على مشكلات أهل اللاذقية تحت وطأة الحرب، والاستعمار، والتخلف، وهجرة حنا مينة وأسرته ومئات الأسر السورية من اللواء إلى المدن السورية. وقد اعتُقل حنا مينة في مظاهرة خرجت ضد الفرنسيين المحتلين، فجعل الكاتب بطله (فارس) يشترك في ما يشبه المظاهرة حول مخبز باللاذقية، فيُسجن. وكان لتجربة السجن النصيب الأكبر في تفتح وعيه السياسي، وتحول الناس إلى مواجهة الفرنسيين المستعمرين. أما والده فيعود بذكرياته إلى حرب (السفربرلك) التركية، وهربه من صفوف الجيش العثماني.

ويصور الروائي طبقتي الأثرياء والفقراء، فالأولون يسكنون الطوابق العليا، والفقراء يسكنون الطوابق السفلى. والأثرياء ينحنون للفرنسيين المستعمرين، أما الفقراء فهم وحدهم الوطنيون الشرفاء الذين يسبّون فرنسة، ويزيلون لافتة كتب عليها اسمها كلما وضعتها.

والفتى (فارس) بطل الرواية يحب جارته الصغيرة (رندة). ويتطابق البطل مع الروائي حنا مينة، فقد هاجر كلاهما مع أسرته إلى اللاذقية. كما صور الروائي تطاحن الناس على الضروريات الاستهلاكية كالخبز والكاز. وصوّر حياة الفقراء والبطالة والاستغلال التي كان يعيشها الناس في ظل الحرب والغلاء، وما خلّفته من آثار اقتصادية واجتماعية ونفسية..

وقد زجّ الروائي بمخزون تجربته ومعاناته في روايته، كما زجّ خبرته بحياة الصياديين في الرواية دون داعٍ، ودون ضرورة فنية. وقد تماهى البطل بالروائي، كما تماهى الروائي نفسه بمكسيم غوركي الذي تعرّف هو الآخر في منفاه على منفي ثوري قاده إلى المعرفة الثورية، وفتح عينيه على آفاق قراءة الكتب، ومثله فعل حنا مينة ببطله (فارس) إذ جعله يتعرف في سجنه على سجين مثقف (عبد القادر) يفتح وعيه على النضال الثوري.

وفي النهاية يضطر (فارس) إلى التطوع في جيش الحلفاء ليجمع نقد حبيبته، فيسافر إلى ليبية. وتنتهي الحرب العالمية الثانية، ولكن المظاهرات الوطنية في سورية لا تنتهي فهي تطالب بالاستقلال.

ويُنهي الروائي حياة كثير من أبطاله بالموت، دون أن يجعل ذلك مقنعًا للقارئ، أو أن يقود السياق إليه. فـ (فارس) البطل الرئيسي يموت في الحرب، وحبيبته (رندة) تموت بالسل، وأبو رزق الصفتلي يموت فجأة. وليس من تفسير لكثرة الموت هذه سوى استمرار التأثر بالرومانسية التي تغلّب الأنين على الفرح، وتستعذب النواح حتى في أشد حالات المرح، على الرغم من أن تُعَدّ

واقعية، وتعبّر عن الكفاح الوطني في سورية من أجل نيل التحرر الوطني والاستقلال، والروائي مطّلع على كل شيء، وحريص على ألا يفوتنا أي شيء، فهو يصف كل شيء: المباني، والشوارع، والناس.. وصفًا خارجيًا فوتوغرافيًا دون نفاذ إلى دواخل الشخصيات.

❖❖❖

-٢-

(الشراع والعاصفة) هي رواية حنا مينة الثانية، كتبها عام ١٩٥٦[٧] ونشرها عام ١٩٦٦. يعود فيها إلى الفترة التي كفّ فيها عن التعلم على مقاعد الدراسة، واتجه بكليته إلى حياة البحر، ولم يزل صبيًا في الثانية عشرة، فيصوّر الفترة التاريخية نفسها التي صورها في روايته السابقة، فترة الحرب العالمية الثانية. ولكن ليس من السطح كما فعل في الرواية السابقة، وإنما هبط إلى رؤيا الأعماق، وابتعد عن التقسيمات الطبقية للناس ومحاولة تسييسهم، إلى خلق شخصيات روائية فذة، لعل أبرزها شخصية (الطروسي) البطل الحقيقي في أبطال البحر، والفارس دون فرس، والمناضل ضد قوى الظلم والشر المتمثلة بتجار البحر الذين يستغلون جهد عمال البحر. و(الطروسي) نموذج لبطل المقاومة ورجل الفعل لا القول. إنه رجل الكفاح الذي لا يعرف الهزيمة. فهو لا يشارك السياسيين اجتماعاتهم، ولكن يشارك في حمايتهم وفي نقل الأسلحة لرجال المقاومة. وهو يقول: «أنا لست مع

أحد، ولست ضد أحد، أنا وطني بدون فلسفة» (ص٥٢) فهو وطني لا سياسي، ولكنه أيقن في النهاية أن المقاومة الفردية غير مجدية، وأن القضية ليست قضية فرد بل قضية مجتمع.

وهكذا فإن هذه الرواية ميدانها البحر، وزمنها الحرب العالمية الثانية، ومكانها مدينة اللاذقية المطلة على البحر. وبطلها (الطروسي) البحار الذي ترك البحر بعد أن حطمت العاصفة سفينته (المنصورة) أثناء رحلته بين اللاذقية ومرسين، فافتتح مقهى شعبيًا على الشاطئ صار ملتقى البحارة والصيادين وعمال البحر، لا سيما وأن الطروسي لم يكن يبخل على الجميع ببشاشته وخبراته ومعارفه الواسعة في شؤون البحر.

ولكن هذا أغاظ (أبا رشيد) المتنفذ في الميناء، فأرسل له (صالح برّو) ليخرب المقهى، وتنشب المعركة بين الرجلين: الطروسي وصالح، وتنتهي بانتصار الطروسي، واقتياد صالح برّو إلى السجن. ولكن أبا رشيد يدس للطروسي دسيسة أخرى، إذ يشي به إلى السلطات الفرنسية التي كانت قد حذّرت من الاستماع إلى إذاعة برلين المعادية لفرنسا والمناصرة للعرب والمسلمين. فيداهم رجال الأمن مكانه.

والرواية صورة صادقة عن الواقع السوري أثناء الحرب العالمية الثانية، من خلال مدينة اللاذقية المطلّة على البحر، حيث التنافس بين تجار البحر، واضطهادهم العمال، وتزييف الانتخابات، والمقاومة الوطنية ضد الفرنسيين المحتلين. ويقف الروائي في هذه الصور إلى جانب الفقراء والمستضعفين، فيعلن انتصارهم «الحتمي» على قوى الشر والظلم والقهر والطبقية.. وقد أشار إلى ذلك حنا مينة بعد عشرين عامًا، بقوله: «إن القفزة التي حققتها (الشراع والعاصفة) لم تكن وقفًا على السوية الفنية، ولا على بطولة الطروسي النادرة، ولا على قصيدة البحر الملحمية. كانت القفزة في كل ذلك وفوقه في الوعي، في تجاوز الرومانسية الناتئة، في معرفة الناس أكثر، في الرؤية الصحيحة لعالم الميناء والبحر[٨].

وقد أجمع النقاد بأن (الشراع والعاصفة) من أعظم روايات حنا مينة، بسبب تفردها بالتعبير عن عالم البحر، وروايتها لأدب البحر العربي، ومعمارها الفني المتقدم، ونفاذها إلى جوهر شخصية بطلها (الطروسي) كأنموذج للشخصية الإيجابية المنتصرة على كل الصراعات: فهو بطل من أبطال البحر والبر، وهو مناضل صلب في المطالبة بحقوق البحارة وعمال البحر ضد قوى الاستغلال. ونموذج للنبل والكرامة والشهامة. عاش حياته في البحر ومن أجل البحر، وبالإضافة إلى ذلك فهو مناضل وطني ضد الفرنسيين المحتلين،

ومناضل عمالي في سبيل تشكيل نقابة للعمال تدافع عن حقوقهم التي يسلبهم إياها الأقوياء المستغلون. يقول الطروسي عن نفسه: «أنا عنيد، كافر، مؤمن، أربح، وأنفق، أشرب، وأحب، آخذ حظي في الحياة، وأخالف الدين طمعاً في المغفرة. ولكنني لا أشرب من بئر وأرمي فيه حجراً. ولم أمض ليلة مع امرأة إلا وشكرتها وتمنيت لو أن معي زهرة أتركها لها على الطاولة. أنا إنسان لا تستطيع امرأة واحدة أن تضبطني، فالبحار النازل إلى البحر كالجندي الذاهب إلى المعركة لا يعلم أيعود أم لا؟» (ص٤٥).

وتلعب العلاقة الجنسية دوراً هاماً في حياته عن طريق علاقته بامرأتين: ماريا، وأم حسن المرأة الشابة الجميلة التي انتشلها من سقطتها وأحبها، فأحبته وأخلصت له، ولم تتردد حين رأته بحاجة إلى المال لشراء نصف المركب من أن تقدم له حليها وما ادخرته من مال.

وتقوم الرواية على ثلاثة أحداث هامة: أولها معركة الطروسي مع ابن برّو، حيث بطش به الطروسي، وأسقط سكينه من يده ورماه في البحر، فاتسعت شهرته، لأن (ابن برّو) يعمل لحساب (أبو رشيد) صاحب المواعين، والذين يحتكر النقل بين الرصيف والبواخر، والمتحكم المطلق بحياة عمال المرفأ، والمستغل لجهودهم، ولم يكن بمقدور أحد الوقوف في وجهه أو الخروج على طاعته. وكانت جريرة الطروسي لدى أبي رشيد هي انتصاره للبحارة على مستغليهم، وهذا العمل يستحق الموت عند أبي رشيد. ولهذا دفع بابن برّو إلى قتال الطروسي. ولكن الطروسي عندما انتصر على (ابن برّو) أثبت تفتح الوعي العمالي في المجتمع السوري آنذاك في مواجهة (الكتلة) السياسية التي كان أبو رشيد يمثلها وترعى مصالحه.

والحادثة الثانية هي إنقاذ (الرحموني) الذي أدركته العاصفة وهو في مركبه في البحر، فكاد يهلك لولا شجاعة الطروسي الفائقة حين صارع الأمواج حتى أنقذه، في بطولة تذكرنا بكبار الأدباء الذين وصفوا أهوال البحر في الأدب العالمي.

والحادثة الثالثة هي تعاون الطروسي مع أبناء الشعب في محاربة المستعمر الفرنسي، حيث قام بمهمة نقل الأسلحة للثوار الوطنيين.

وفي النهاية يعرض الرحموني على صديقه الطروسي أن يشاركه في شراء مركب يكون الطروسي ريّسه. وهنا تأتي اللحظة النادرة في حياته، فقد كان نداء البحر أقوى من كل الروابط، فحزم أمره وعاد إلى البحر، ملكوته الذي نُفي عنه، بعد أن باع المقهى. إنه يشعر أن البحر مملكته. وأن هذه السنوات التي قضاها في المقهى، على الرغم من أنه كان فيها سيداً

مطاعًا عزيزًا مرهوب الجانب، كانت تخفي وراءها ألمًا دفينًا عميقًا، لأنه كان يشعر أن وجوده مزيف، فهو ما خلق لأن يكون قهوجيًا، كانت تلك سنوات عذاب ما أشبهها بمطهر في حياة هذا الإنسان الحافلة.

❖ ❖ ❖

-٣-

وفي ثلاثية السيرة الذاتية (بقايا صور، والمستنقع، والقطاف) يروي حنا مينة طفولته حيث كانت أسرته تتنقل بين السويدية والاسكندرونة، وكلاهما على البحر، بحثًا عن لقمة العيش، وحيث كان أبوه يعمل في مزرعة السيد (خريستو). وأمه تعمل في خدمة البيك صاحب المزرعة. وحيث تابع الطفل تعليمه الابتدائي الذي لم يكتمل بسبب الظروف المعاشية الصعبة والأحوال المزرية التي يتمثل فيها البؤس والفقر والاضطهاد في أقصى تجلياته، حيث كانت الأسرة تعيش في حي المستنقع (الصاز) الذي ينبش سكانه القمامة بحثًا عن شيء ينتفعون به، في الوقت الذي كانت فيه الشركات الاحتكارية تثري على حساب الفقراء، وتسيطر على مقدرات البلاد.

ويصوّر حنا مينة في ثلاثيته هذه نضال عمال المرفأ، كبداية لنضال العمال في سورية، من أجل تكوين نقابة تدافع عن حقوقهم المسلوبة من قبل الرأسماليين الذي يستغلون جهدهم وعرقهم. لقد حفر الفقر والاضطهاد والتمييز الطبقي في ذهن حنا ووجدانه ألمًا دفينًا وهو ما يزال طفلاً، وكم شعر بالمذلة والمهانة وهو يشهد الجمعية الخيرية توزع الطحين على أسرته. ومثل هذا الواقع البائس، فتح الوعي الطبقي في وجدانه، وهو الذي يدفع الناس إلى الانحراف، فما السرقة والبغاء والكذب وغيرها من الأمراض الاجتماعية سوى نتاج مثل هذه البيئة الفقيرة البائسة. ومن هذا «المستنقع» سيخرج الإنسان المارد الذي يتكاتف مع الكادحين ضد مستغليهم، ففايز الشعلة (وللاسم دلالته من حيث الفوز، وشعلة الثورة) يُعتقل ويُسجن، ثم يخرج ليقود المظاهرات، فيعتقل مرة أخرى، ويخرج ليعود من جديد ضد مستغليه، فلا بد من أن يأتي يوم ينتصر فيه الحق على الظلم والاستغلال.

والروائي في هذا كله يتبع المنهج الواقعي الاشتراكي، ويقول: «إنني من كتّاب الواقعية الاشتراكية في الوطن العربي، وروايتي شهادة كبيرة على عظمة الواقعية»[٩] ولكنه يضطرب في الفهم الصحيح للواقعية حين يرى أنها «تتسع لكل المدارس من السريالية حتى التعبيرية»[١٠].

والواقع أن واقعيته الاشتراكية هي نقطة قوته وضعفه في آن: فالتزامه الإيديولوجي الذي كوّن رؤيته وتحكّم في

وطريقة اختياره فظهر ملكيًا أكثر من الملك، تمكن منه، فلم يعد يستطيع التخلّي عنه، فظل أسلوبه والتزامه وأفكاره حتى في رواياته الأخيرة التي تغيّر فيها الزمن الخارجي، فسقط الاتحاد السوفييتي ومنظومة الدول الاشتراكية، ولكن الزمن الداخلي في رواياته ظل كما هو، ربما لأن الكفاح ضد الاستغلال والاستعمار (ثيمات) أساسية في أدبه، وثوابت في شخصيته الأدبية لا يستطيع منها فكاكًا، وعلى سحرهن اعتاش أدبه.

❖ ❖ ❖

-٤-

وفي ثلاثيته البحر (حكاية بحار، الدقل، المرفأ البعيد) يستمر حنا مينة في إنتاج أدب البحر الروائي. ففي (حكاية بحار) الصادرة عام ١٩٨١ يستلقي (سعيد حزوم) على رمال البحر، مقابل جزيرة (أرواد) مستسلمًا لذكرياته، حيث كان بحارًا يعشق البحر، ويجد فيه الأمل الذي يراود كل فتى في مطلع شبابه، لكنه الآن بعد أن قارب الخمسين يحس طعم المرارة، لأنه لم ولن يستطيع ترويض البحر. هذه الفرس الشموس، فقد «ترجّل الفارس، وظلت الفرس شموسًا».

وعندما يتعرض الفارس العجوز لتحدي شاب يافع وجد في نفسه القدرة على الانتصار على بحار عتيق، يقبل العجوز التحدي، ويحقق النصر، جامعًا بين الحسرة على الماضي والتفاؤل بهمة الشباب.

وكان لا بدّ من استراحة طويلة بعد خوض معارك الكفاح مع البحر والحياة، فتدعوه امرأة تملك بيتًا على شاطئ البحر ليكون حارسًا له. ويشعر البحار بأنه يواجه تحديًا ثانيًا مع سيدته صاحبة بيت الشاطئ وصديقاتها اللواتي اعتبرنه مدرّبهن على السباحة في البحر، فيجد ألا مفر له من إطفاء غليله ببعض المشروبات، ويقصد البار، فيواجه تحديًا ثالثًا يتمثّل في ساقي البار الذي رفض أن يقدّم له المشروب، فاضطر إلى استعمال قوته العضلية التي ترغم الساقي على تلبية رغباته، وتعطي درسًا بأن الحياة هي معركة كبيرة، أو سباق في كل شيء.

وفي الليل، عندما تطفأ الأنوار على الشاطئ، يتمدد (حزوم) على رمال الشاطئ أمام خيمته، فيستعرض ذكرياته وأحداث حياته الماضية، منذ الاستقلال، ونضال العمال من أجل تكوين نقابة تدافع عن حقوقهم. وتبعث أغنية فيروز (يا ماريا يا مسوسحة القبطان والبحرية) صورة البحر والصراع في الحياة في وجدانه. فقد كان أبوه (صالح) بحارًا أيضًا، وعلى الرغم من أنه لم يكن (ريّسًا) إلا أنه كان محترفًا ومحبوبًا قام بأعمال متميزة وصفها بعضهم بالتهور والطيش، ولكن آخرين اعتبروها الشجاعة بعينها منها: الجهاد

الوطني ضد الأتراك، والصراع الطبقي ضد الأغنياء، وإنقاذه (الفيز) من العاصفة، وعشقه للبحر، وصدّه هجمات الأحياء الأخرى على حي (الشرداق)، وعدم خوفه من الحكومة، وحبه لـ (كاترين) الصبية الحلوة التي زوّجوها عجوزًا طاعنًا في السن، وسجنه ثم عودته إلى الوطن (الاسكندرونة) حيث يعاني الفقر والفاقة. وحين تجنح باخرة على الشاطئ المقابل يحاول (صالح) إنقاذ بعض تنكات الزيت منها، وبيعها وتوزيع ثمنها على سكان الحي، لمساعدتهم في شراء ما يسدون به رمقهم. ولكنه يلقى حتفه حين يغرق في لجة البحر، على الرغم من كونه بحارًا مجربًا، عشق البحر فضمّه البحر في أعماقه.

وقد حاول سعيد انتشال جثة أبيه (صالح) من قاع الباخرة، وبعد عناء وأهوال اكتشف أن الجثة التي انتشلها ليست جثة أبيه.

وهكذا جاءت رواية (حكاية بحار) مناجاة داخلية حلّق فيها الروائي حنا مينة في عالم الفن الروائي، وكشف فيها عن حبه العميق للبحر، وعشقه له، من خلال (راويه) سعيد حزوم الذي حاول أن يشرح حبه للبحر، فلم تسعفه الكلمات، فقال: «أن تحب يعني ألا تتكلم» (ص٢١) وأن طقوس الحب تقضي أن نحب بصمت.

وهكذا يتماهى الروائي حنا مينة في رواته أو أبطاله، فـ (صالح حزوم)، و (سعيد حزوم) هما (الطروسي) و (المرسنلي)، وكلهم (حنا مينة)، خرجوا من بنات أفكاره، معبرين عن معاناته وأحلامه.

ولا ينسى الروائي مفردات البحر (البحارة، والصيادين، وعمال المرفأ) الذين يروون قصصًا وحكايات لا تنتهي عن تحوّل المرافئ إلى حظائر لبعض أنواع اللصوصية، وعن صناديق البضائع التي تُكسر وتُنهب، وعن الشاحنات التي تخرج من المرفأ حاملة المنهوبات، دون أن يستطيع خفير أو حارس أو يوقفها. كما يصور الروائي محدثي النعمة الذين يعبرون عن نفوسهم بالبطر الإنفاقي، ولا يعرفون ماذا يفعلون بالنقود التي لم يتعبوا في جمعها، بينما يواجه الفقراء شظف العيش ويجأرون بالشكوى. كما يذكر الروائي أن فلانًا وفلانًا وآخرين من أهل المدينة، لم يكونوا يملكون شيئًا. ثم اغتنوا فجأة، وصارت لهم أراض وقصور وسيارات، وصاروا بين عيشة وضحاها من أصحاب الملايين:

- «هنا لا يبيعون العرق يا سيد

- لماذا

- لأننا في زمن الويسكي. العرق صار موضة قديمة.

- مهما يكن - قال سعيد حزوم - العرق مشروب أجدادنا. الرحمة عليهم أجمعين. كانوا يعتبرون العرق مشروبًا وطنيًا. أما الآن. انظر كل هؤلاء يشربون الويسكي

في كازينو محترم كهذا لا يشربون سوى الويسكي.

- تستطيع أن تجد العرق في المقاهي الشعبية» (ص٦٧).

وهكذا تظل (ثيمة) البحر ثيمة أساسية في أدب حنا مينة الروائي.

❖ ❖ ❖

-٥-

في روايته (الياطر) الصادرة عام ١٩٧٥ يصور حنا مينة شخصية الصياد الفقير (زكريا المرسنلي) الذي يقضي حياته بين أمواج البحر وحانة اليوناني (زخريادیس). وقد اصطاد حوتًا ضخمًا فجرّه إلى الميناء، وباع أحشاءه لزخريادیس صاحب الحانة. ولكن بعض رواد الحانة استغل سكره، فأوحى له بأن في أحشاء الحوت ذهبًا، فصدّق المرسنلي هذا، وذهب إلى زخريادیس مطالبًا إياه بالذهب، وعندما أنكر هذا وجود الذهب أقدم المرسنلي على قتله، وهرب إلى الغابة فعاش فيها حياة بدائية، في خيمة قش، يأكل مما يصطاده من البحر.

وفي وحدته عرف الخوف والجوع، بعد أن مرّت حياته السابقة كحلم جميل، حيث كان يأكل ويشرب ويمارس الجنس مع زوجته (صالحة)، ويشتم ابنه، وينعم بصحبة البحر والبحارة. أما في الغابة فقد أصبح جائعًا عاريًا يقض الخوف مضجعه، وكثيرًا ما كان ينادي: «يا ربابنة السفن. أيها النائمون على أسرّتكم، الساهرون وراء مقاودكم، أيها البحارة والصيادون، يا أسماك البحر فكروا أنتم أنني وحدي، خذوني أو تعالوا إليّ.. افعلوا شيئًا لأجلي. اقتلوني ولا تدعوني هكذا منبوذًا»(ص٨٦).

وحين يجوع يتردد في أن ينبش القمامة، لأن ذلك فعل الكلاب، فيفكر بأن يقتل ليأكل أو أن يسرق محفظة الفتاة التي شاهدها تغازل شابًا، ولكنه ما إن سمع كلمات الحب العذبة حتى عدل عن فكرته في العمل؟

لقد غاص الروائي في أعماق النفس البشرية، فاكتشف مكنوناتها، وصوّر لنا (المرسنلي) إنسانًا حيويًا عفويًا لا يأبه بشيء، ولا يشغله شيء، يعيش حياته سكيرًا محترفًا مسكونًا بهاجس الصيد والجنس، فالسمكة عنده أنثى، والصيد مضاجعة. وبعد أن قتل وهرب إلى الطبيعة، وافتقد الطعام والخمر والنساء كان ألمه عظيمًا. ولكن ما خفّف عنه قليلاً هو تعرفه على الراعية التركمانية (شكيبة) التي وجد فيها تفريغًا لمكبوتاته من الجنس والكلام.

ويقرر (المرسنلي) أخيرًا إنهاء معاناته وغربته، فيعود إلى المدينة ولو كلفه ذلك سجنه أو موته، ليشارك في الدفاع عن الوطن ضد المستعمر الفرنسي، لأن قضية الوطن فوق كل قضية.

وقد بثّ الروائي روايته على لسان الراوي بطلها (المرسنلي)، في ارتداد إلى الماضي، واسترجاعات وتيار وعي، ومونولوج داخلي.. وكما صارع بطل هرمان ملفل (آهاب) الحوت الضخم (موبي ديك)، كذلك فعل المرسنلي عندما كان الحوت محاصرًا في دائرة الميناء كالوحش الهائج، يضرب المياه بعنف، ويحطم السفن، ويفتت الصخر، فقفز عليه المرسنلي، مصممًا على الانتصار أو الموت قائلاً لنفسه: «هذه هي سمكتك الكبيرة التي تحلم بها يا زكريا. اربطها بحبال حديدية. مُتْ كما يليق بصياد حقيقي أو اربطها وأخرجها» (ص١٢).

وقد انتصر المرسنلي على الحوت، ورقص فوقه متحديًا رعب الجميع وخوفهم. ثم جرّه إلى الشاطئ، وذهب إلى حانة اليوناني (زخريادس) منتشيا بانتصاره يطلب النبيذ خمر النصر، لكن زخريادس رفض أن يبيعه النبيذ مقابل النقود، واشترط عليه أن يأتيه بـ (بطرخ) الحوت مقابل أن يدعه يشرب كما يريد من نبيذه. فأخرج المرسنلي خنجره، واستخرج كل ما في جوف الحوت لزخريادس الذي نال مع (البطارخ) - كما ادّعى بعضهم - مجوهرات ذهبية وماسية كان الحوت قد ابتلعها.

والواقع أن (الياطر) هي أيضًا رواية بحر بامتياز، فعنوانها (الياطر) يعني (المرساة) أو (هلب) السفينة الذي يثبتها ويشدها إلى الأرض، وأحداثها تجري على أمواج البحر وشاطئه، وشخصياتها كلها من البحارة وعمال البحر.

وهكذا فإن البحر يشكل (الثيمة) الأساسية في أدب حنا مينة الروائي، بالإضافة إلى (ثيمات) البطولة، والنضاليين الطبقي، والوطني.

الهوامش

١- أرنست فيشر - ضرورة الفن - تر: أسعد حليم - الهيئة المصرية ص٥٦.

٢- وهب رومية - الرحلة في القصيدة الجاهلية ص٣٣.

٣- الحدوج: ج حدوج وهي مراكب النساء، وخلايا: ج خلية وهي السفينة الكبيرة، والسفين: ج سفينة، والنواصف: ج ناصفة وهي الأماكن الفسيحة في الأودية، ودد: مكان ترسو فيه السفن، والمفايل هو الذي يضع خبيئًا في كومة تراب، ثم يشقها بيده إلى قسمين، فمَنْ وجد الخبئ، فهو له.

٤- المفضليّات ص٥٨.

٥- نفسه ص٦٣.

٦- انظر كتابنا: أدب الخيال العلمي - دار علاء الدين - دمشق ٢٠٠٣ وكتابنا: خيال بلا حدود: طالب عمران رائد أدب الخيال العلمي - دار الفكر - دمشق ٢٠٠٠.

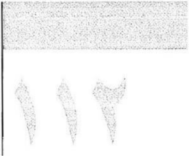
٧- ولكنها ضاعت ثلاث مرات قبل أن تُنشر عام ١٩٦٦ كما يقول حنا مينة في: هواجس في التجربة الروائية -دار الآداب - بيروت ١٩٨٢.

٨- المصدر نفسه.

٩- جريدة تشرين - دمشق ٢٢/٢/١٩٧٢ ص٧.

١٠- نفسه ص٧.

الدراسات والبحوث



تحقيق الإيرادات الشّعريّة في النّصوص التراثيّة
كتاب «صلة الصّلة» لأبي جعفر بن الزبير نموذجًا

د. محمّد رضوان الدّاية(*)

القسم الأوّل

(١)

منذ انتقال الثقافة العربية من (الرّواية إلى التّدوين كان للشعر حضورٌ واسعٌ في معظم الكتب والمؤلّفات (إضافةً إلى دواوين الشّعر، وكتب الأدب واللّغة)؛ وخصوصًا كتب التّاريخ، والتّراجم، والرّحلات، والجغرافية، والبلدان، وكان مادّةً مساعدةً في كُتب التفسير والحديث والفقه والأصول؛ ولا يُستغرب وجود الشّعر، ولو على قلّةٍ، في كتبٍ بعيدةٍ، يظنُّ أنّها - بأغراضها العلميّة- بعيدةٌ عن الشّعر كالطبّ والفلك والنبات..

(*) د.محمد رضوان الداية: أديب وباحث وأكاديمي سوري.

- العمل الفني: الفنان أكثم عبد الحميد.

ومن هنا واجهت حركة تحقيق النّصوص عند المستشرقين، وعند العرب المشتغلين بذلك قضيّة العناية بالنّصوص الشعرية، وتحرّي إيرادها صحيحة ومحاولة ضبطها بالشّكل، انسجامًا مع ما هو مطلوب من المحقّق من شروط أساسيّة في هذا الفنّ.

وحاول المستشرقون إتقان فنّ العروض وعلم القافية؛ ووصل كثيرٌ منهم، بأساليب خاصّة، إلى درجة حسنة من إتقان معرفة البحور، وتمييز بعضها عن بعضها الآخر، وضبط أمور القافية الأساسيّة. وكان المحقّقون العرب، في أكثرهم، يُتقنون فنّ العروض، أو يتحرّرون معرفته مع أساسيات علم القافية(١). واستمرّت هذه الحال زمانًا حتى ظهرت أجيال من المشتغلين بالنّشر وإخراج الكتب المخطوطة، والمطبوعة سابقًا، ضعفت عندهم ملكة اللّغة، وقلّت معرفتهم بالعَروض والقافية. وأسهم في هذا الضعف أمورٌ كثيرةٌ منها: موجة ما سمّي بالشعر الحديث، حين وقع الظن والوهم والخطأ أنّ الشاعر مستغنٍ عن العلم بالعروض والقافية بما زعموه من عناصر أخرى كافية لرفع الكلام إلى درجة الشّعر. فإن كان الشاعر في غنًى عن العلم بالأوزان والقوافي فغيره أولى بهذه الرُّخصة!!

وضعف الاهتمام بالإيرادات الشّعرية، وكثر المشتغلون بالتحقيق الذين لا يعرفون ضبط الشّعر، ولا يتقنون العروض والقافية، ولا يكترثون أصلاً لهذا الجانب. وهذا العور والصّمم الواقع على تلك الإيرادات الشّعرية يفقدها صحّتها أولاً، ويؤثّر تأثيرًا سلبيًّا في قيمتها النصّية والفنّية ثانيًا، ويبعدها عن أداء وظيفتها التي قصد إليها المؤلّف من إثباتها ثالثًا. وفي هذا تضييعٌ خطيرٌ من جهة، وإسهامٌ سيّئٌ في بروز ضعف تحقيق الكتاب المراد نشره من جهة ثانية.

(٢)

وإذا أخذنا كتب التّراجم مثالاً لما نتحدّث عنه، وجدنا لتلك الإيرادات الشعريّة شأنًا ذا بال:

- فهي نصوصٌ تكمّل صورة شعر العصر: من الشّعراء، أو من المشاركين في فنّ الشّعر من العلماء والفقهاء والأطباء..

- ويجيء فيها النّادر والغريب؛ لأنّ الاستشهاد بالقليل من الشعر يكون فيه - في العادة- ذلك النّادر والغريب.

- وتنفرد كتب التّراجم أحيانًا بنصوص لا توجد في دواوين الشعراء، أو في مصادر أخرى. وفي حال كتب التّراجم الأندلسيّة قد تكون النّصوص الشعريّة المختارة هي الأثر الباقي من الشّعر لبعض التّراجم.

وفي هذه الإيرادات الشّعريّة فوائد



جانبيّةً مهمّةً أحيانًا، لا نجدها في مظانّها الأصليّة أو المحتملة. ونظرةً في النّصوص الشّعريّة الواردة في معجم الأدباء مثلاً تُوضح الفوائد (الجانبيّة) المهمّة في قضايا مختلفة ذات هميّة مما يعضد ما في مصادر أخرى، أو يكون هو الأثر الباقي.

والنّصوص الشعريّة المختارة، الواردة في كتب التّراجم تؤدّي وظيفةً معيّنةً، أو غرضًا قاصدًا؛ فقد تكون:

– شاهدًا من الشّواهد الشّعريّة، واختيارًا منتقىً للإشارة إلى مشاركة صاحب الترجمة.

– أو دلالة على شيء في حياة المترجم له، وخصوصيّةً في نتاجه، كالذي نجده في ترجمة ابن مغاور الشّاطبي في صلة الصّلة، فقد أورد قطعة من الشعر أعدّها لتكتب على قبره[٣].

– وقد يكون فيها فائدةٌ سياسيةٌ أو اجتماعيةٌ كالذي نجده في صلة الصّلة

(٩٨:٣) في ترجمة عبد اللّه بن عبد الرحمن الطّائي (توفيّ في شعبان ٥٣٩) قال: «ومن شعره ما قاله في وقت جور أبي عائشة على أهل قرطبة، والعذاب والتّغريم والأفعال الشّنيعة:

إنْ تبلَ يومًا بأذى جائرٍ
فمنكَ ياويكَ عليكَ الدَّركْ
وتلكَ عقبى زلّةٍ فانتبهْ
لا تتّهمْ لطفَ الّذي دبّركْ

فهذا نصٌّ يعدّ صدىً لحال اجتماعيّة سياسيّة خطيرة من حاكم أسرف على أهل قرطبة. ونجد في الموضع نفسه للمترجم له قطعة فيها:

إن شئت أن تدعى أجلّ الورى

فلتلزم العزلة والصّمتا

وظاهرٌ أنّ هناك علاقةً بين القطعتين، وأنّ فيهما إضافةً أدبيّةً تنفعُ في رسم صورة الحياة آنذاك. ومعلومٌ أنّ الأدب، والشعر خاصة، يمكن أن يكون مصدرًا ثانيًا أو رديفًا للأخبار التاريخية. وطلب العزلة والصّمت هنا مرتبطٌ بالخوف من العسف والجور المذكورين في القطعة السّابقة.

ولهذه الإيرادات الشعريّة مهمّة أخرى، فإنّها كالواحة التي يستظلّ بها المسافر تلطّف سير الكتاب، كالذي نجده في التّواريخ، وكتب التّراجم وغيرها. هي استراحةٌ، وفيها فائدةٌ من تذكير أو وعظ، أو إمتاعٍ أو طرفة..

(٣)

حين نعالج قضيّة تحقيق الإيرادات الشّعريّة، نلتفت لفتةً سريعةً إلى أصل التّحقيق. فإنّ الغاية والنهاية في هذه المهمّة أن يقدّم المحقّق النصَّ كالأصل. وأن يتحرّى الدقّة في ذلك من أوّل عمل التّحقيق وصولاً إلى نهايته مع الفهارس. والشّعر جزءٌ من تلك العملية. فإذا جاء صحيحًا مضبوطًا فقد أدّى المحقّق ما عليه. وكثيرًا ما يجدُ المحقّق عونًا في تحقيق الشعر حين يكون النصّ ثابتًا في ديوان شعر أو في مصدر آخر. وتكون أكثر دقّةً حين ينفرد المخطوط الذي يحقّقه بما فيه. لكنّ فائدة الكتاب تكون أكبر، وأهميته تكون أعظم.

بعد أن يورد المحقّق النصّ الشعري على وجهه صحيحًا سليمًا تأتي زيادات المحقّق عليه. وهي زياداتٌ تكون لازمةً حينًا، وتكون نافلةً أو كماليّةً حينًا آخر.

فالزّيادة اللّازمة تكون حين لا يتمّ تقديم النّصّ على صحّته وصوابه دون تلك الزّيادة في التحقيق: من الانتباه إلى ما يخصّ العروض والقافية بالتّفصيلات المناسبة حين الاقتضاء، ومن الضّبط التام بالشّكل المناسب، ومن الشّرح حين يكون الشرح موجّهًا لقراءة النص الشعري وفهمه.

وتكون الزّيادة نافلةً: حين يلتزم المحقّق بذكر عروض الشّعر[٣]، وبيان نوع قافيته، وحين يشير إلى جانب بلاغيٍّ ظاهر أو خفيٍّ كلزوم ما لا يلزم، وبناء الشّعر على الجناس، والتّورية، وما شابه ذلك من فنون البديع التي قد تلتبس بالظاهرة الشّعرية عامّة، أو بقافية البيت وخاتمته خاصّة؛ ولكنّها، وأخواتها اللّاحقات، مفيدةٌ جدًّا، وقد ترقى إلى حد الزيادة اللازمة.

ويكون نافلةً، أو فضلاً نافعًا، حين لا

يكتفي المحقّق بشرح غريب الشّعر، ويخرج إلى شرح معاني الشّعر إعانةً للقارئ، وخاصّة حين يكون الشعر من النّمط الصّعب..

ويكون كذلك حين يضيف ملاحقات عن الشّاعر إن كان للنصّ تعلّق به، مما يزيد مناسبته أو موضوعه جلاءً؛ وحين يوضح مجملاً مرَّ به المؤلّف، وحين يكون في التّوضيح زيادة بيان.

نقرأ في ترجمة عليّ بن محمد القيسي المعروف بابن خروف الشّاعر أنّه حين حجّ لقي بمصر «ظافرًا الحدّاد الشاعر المصري الرقيق المجيد» وأنّ ابن خروف أنشده من شعره قطعةً أوّلها:(٤)

رفقًا بهنّ فما خلقنَ حديدا
أو ما تراها أعظمًا وجلودا؟

فإنّ من المفيد ذكر شيء عن ظافر الحدّاد (المتوفّى سنة ٥٢٩)؛ والإشارة إلى ديوان له مطبوع؛ حقّقه الدكتور حسين نصّار بالقاهرة، نشرته مكتبة مصر ١٣٨٩ الموافق ١٩٦٩.

وتكون الزّيادة نافلةً مفيدةً على ما سبق من القول حين يبيّن المحقّق المقصود من التّورية، ومن التّعريض، أو حين يحلّ اللّغز ويفكّ المعمّى. فإذا التبس النصُّ المخطوط، أو اضطرب، صار الحلُّ لازمًا لأنّه يتعلّق بتقديم النّص صحيحًا. «وما لا يتمُّ الواجب إلاّ به فهو واجب».

ونقرأ في ترجمة محمّد بن عمر بن محمّد التّلمساني المعروف بالدّراج بيتين اثنين من شعره هما:

تخالُ أنّك باقِ
وأنت تصحيف قلبهْ
ومن يؤولُ لهذا
كيف الأمانُ بقلبهْ؟

وليس عليهما من المحقّق تعليق. وقد وردا أيضًا في كتاب الذّيل والتكملة دون تعليق.

ويقال في الإيضاح:

١- بين البيتين جناسٌ تامٌ فـ (قَلْب) الأولى هي مصدر قلب الشّيء يلقبه رأسًا على عقب. و(قَلْب) الثانية هي الجارحة المعروفة.

٢- قوله في مخاطبة الإنسان: «وأنت تصحيف قلبه» يريد تصحيف كلمة «بَاقٍ» مقلوبة. أي أنت: «فانٍ».

وهذا الشّعر يعزّز وصف المترجم له الذي دخل الأندلس مرّتين غازيًا في البحر، وأنّه دفن بمقربة من قبر الزّاهد الحجري.. (تحرّيًا من دافنيه لذلك) وفي البيتين نفس وعظ وزهد.

ويلحق بهذا الذي ذكرناه إضافة ملاحظات مناسبة: فقهية أو تاريخيّة أو سياسيّة أو شخصيّة..إلخ.

(٤)

يأتي الخطأ والخلل في إيراد النُّصوص الشّعرية من عدد من الجوانب نلخّصها في ثلاثة هي:

- الأصول المخطوطة
- من ثقافة المحقق
- من العمل في التّحقيق.

ومن المفترض أن يتقن المحقّق الذي يتناول مخطوطات من النّوع الذي نتحدّث عنه ما يخصّ قراءة الشّعر وحسن نقله، ومعرفة الخلل إن وقع في المخطوط (أو المخطوطات) خلل من سهو وغيره.

وثقافة المحقّق تتجاوز أخطاء الأصول المخطوطة باعتماد أصول التّحقيق المناسبة؛ فإن عمي عليه الأمر أشار إلى ما تنبّه إليه من خلل العروض والقافية، الذي يؤول إلى خلل النّصّ أصلاً، وذلك أقلّ المطلوب.

وقد يكون المحقّق على جانب كاف من ثقافة قراءة الشّعر ومعرفة أوزانه وقوافيه ومقاصده ومعانيه، ولكن يكون العيب من العمل في التّحقيق كالسّرعة والإهمال والاعتماد على نسخ النُّسّاخ، وعدم مراجعة العمل في كلّ مرحلة من مراحله المخطوطة (من عمل المحقّق) والمطبوعة (تجارب الطبع المتوالية).

ويدخل في خلل ثقافة المحقّق وهو يحقّق النصّ الشعري:

- ضعف القدرة على استجلاء النصّ؛
- وضعف الملكة اللّغوية؛
- والضعف المستشري بين المحقّقين في علم العروض وعلم القافية؛
- وقلّة المحصول في الأدب عامّةً، والشعر خاصّة.

ويدخل في خلل العمل:

- إهمال العودة إلى الأصول المتاحة لتحقيق النصّ وتخريجه؛ كالدّواوين الشّعرية، والاختيارات، وكتب الأدب العامّة؛ إلى غير ذلك ممّا يساعد في هذا المجال ويسعف؛ أو لمراجعته والاستفادة منه، بالعودة سائر المظانّ، التي أخذت من النصّ المحقق أو جاءت بعده.

وقد تتداخل عوامل ثانويّةٌ في تلك الأخطاء والأوهام: مثل عمل مصحّح الطّبع الذي تعيّنه جهات النّشر أحيانًا، فإنّه قد «يصوّب» كما يرى فيأتي بما لا يصحّ!!

وربّما ورد شيءٌ من الخلل عن التّصحيف والتّحريف وما يشبهه من الأخطاء الطّباعيّة.

القسم الثاني

(١)

أ- انطلاقًا من الخطوط العامّة (النّظريّة التي سقتها في موضوع العناية بالإيرادات الشّعرية وتحقيقها، أقف عند

الشّعر في أحد كتب التراجم، في مراجعة تطبيقيّة. وغرضنا هو تمكين الأصول السّابقة في عمليّة التّحقيق، وضرب الأمثلة العملية المناسبة.

الكتاب هو «صلة الصّلة» والمؤلّف هو أحد علماء الأندلس **أبو جعفر بن الزُّبير** (أحمد بن إبراهيم) ولد سنة ٦٢٨ وتوفي سنة ٧٠٨.

ونحن في معيّة مؤلّف ذي شأن، وكتاب ذي أهميّة. أما المؤلّف فكان أحد أعيان العصر؛ وصفه أحد تلامذته[٥] بأنّه كان مثابرًا على إفادة العلم ونشره: انفرد بذلك في بلده (غرناطة) وصارت الرّحلة إليه، وكان متصدّرًا لإقراء كتاب الله، وإسماع الحديث، وتعليم العربيّة، وتدريس الفقه. قال: وليس له من شغل عامّة نهاره إلاّ ذلك. ولأبي جعفر بن الزّبير من المطبوع كتابه: صلة الصّلة هذا الذي نقرأ فيه، وكتاب: «ملاك التأويل في توجيه المتشابه اللّفظ من آي التنزيل».

ومن مؤلّفاته المذكورة في تراجمه وأخباره: كتاب الإعلام بمن ختم به القطر الأندلسيّ من الأعلام، ومعجم شيوخه. والكتابان يعزّزان ملمح اعتنائه بالتّراجم والرّجال.

أمّا الكتاب فهو كتاب تراجم، ترجم فيه للأندلسيين، والغرباء الذين وفدوا عليها، وهو تتمّة ومتابعة (صلةٌ) لكتاب الصّلة للمؤرخ والعالم الأندلسي: ابن بشكوال.

ونقرأ في تعريف محقّقي الكتاب[٦] بالمؤلّف وكتابه: «والأستاذ ابن الزُّبير بارز الشّخصيّة في صلة الصّلة الذي يعتبر من أهمّ مصادرنا عن رجال الأندلس، وعن كثير من أحوالها العلميّة والتّاريخيّة..» انتهى بحروفه.

كان المستشرق الفرنسيّ ليفي برفنسال قد نشر قطعةً من كتاب صلة الصّلة في الرّباط سنة ١٩٣٧، من القسم الأخير من الكتاب. ثمّ اهتمّ بالكتاب المحقّقان الفاضلان: الدكتور عبد السّلام الهرّاس، والشيخ سعيد أعراب؛ وهما من المحقّقين ذوي الدأب، ومن المحبّين للتّراث عامّةً، وللتّراث الأندلسي والمغربي خاصّة. وجمعا الموجود من النّسخ المخطوطة من صلة الصّلة في المغرب ومصر[٧]، وحقّقاه مشكورين. وأصدرته وزارة الأوقاف والشّؤون الإسلاميّة في المملكة المغربية.

ويعد جمع مخطوطات الكتاب بقي قسمٌ مفقودٌ استدرك المحققان منه ما التقطاه وجعلاه في ذيل الجزء الخامس «ملحق في أعلام من القسم المفقود».

- وطبع الكتاب في ثلاثة أجزاء هي: الثالث، والرّابع، والخامس.

- وسدّ الكتاب فراغًا في تراجم الأندلسيّين، وفي أخبار وملامح ذكرها المؤلّف في أثناء سرد تراجمه.

- ومن أهمية الكتاب ونصوصه أن المؤلف عالم ثقةٌ فاضل.

ب- قبل أن أعرض التطبيقات العمليّة في موضوع تحقيق الإيرادات الشعرية أقول: إنَّ المؤلف أبا جعفر بن الزُّبير رحمه الله اعتنى بنصوص كتابه الشعرية، وتنبّه إلى الأبيات المشوّشة أو المضطربة فلم يوردها في كتابه.

نقرأ في ترجمة عزيز بن عبد الملك القيسي (المتوفّى سنة ٦٢٨) أنّه كان من أهل العلم، وتزهّد في أوّل أمره وتظاهر بذلك في لباسه وأحواله؛ ثم امتُحن بفتنة الدّنيا، فأوقعته في شركها، وتأمّر ببلده (حكم البلد) ثم غلب عليه غيره ودخل (أي ذلك المتغلّب) عليه قصر مرسية.. وقتل صبرًا [٨]، وطيف بجسده في البلد وذلك في شهر رمضان ٦٢٨.. ومن شعره ما أنشده بعض من جنده الذين كانوا معه، ممّا قاله في حال محنته متمثّلاً:

نَصَحْتُ فلم أفلحْ وخانوا فأفلحوا

فأعقبني نُصحي بدار هوانِ!

قال ابن الزُّبير: «وذكر بيتًا آخر مطلعه:

فإن عشت لم أنصح..

وفيه كسرٌ وفساد لم يمكن معه ذكره، وحاصله (مقتضى معناه): النَّدامة على النُّصح، ولعن كلّ ناصح!.. فإن ثبت هذا محررًا هذا المعنى فلعمري إنَّه لشرٌّ من محنته..إلخ.» انتهى.

فقد ذكر معنى البيت الذي وصل إليه مكسورًا؛ ولم يثبته على حاله من الكسر والفساد. وهذا يدلُّ على دقّة المؤلّف، ومعرفته، كما هو متوقّع، بالعروض والقافية على أعلى كفاية ودراية.

أ) نقل المؤلفُ في ترجمة أبي عبد الله محمّد بن شرف القيرواني قطعتين. جاءت الأولى مضطربةً جداً، ولم يُنبّه المُحقّقان على اضطراب في المخطوطات ولا تنبّها إلى ذلك، وهما (كما وردا) ٤: ١٩[٩]

«عَوْدٌ إليكَ ووَعْدٌ منكَ لي أبدا

فكأنما عود بلا نفع وكم بعدا!

كقابضِ الماءِ يَرجُو أخذَ ربقَتِه

فأكفه للعين فيها زبد الجُفا زبدا»

قلت:

أولاً: لم تُضبط الأبيات بالشكل، وفي الشكل مساعدةٌ للقارئ؛ (والضبطُ منّي)؛

ثانياً: الشطران الأولان من البيتين موزونان، وهما من بحر البسيط، والشطران الأخيران مضطربان، ولم يتوجّها لي لشدة الخطأ في رسمهما، وشدّة التصحيف والتحريف!

- والقطعة الثانية في صلة الصلة (٤: ٢٠)، وفيها:

قُلِّمَ قَلَّم أظفارَ العِدى
وهو كالأصبعِ مقصوصُ الظُفُر
أشْبَهَ الحيَّةَ في أنَّهُ
كلّما عُمِّرَ في الأيدي قَصُر

قلت:

أولاً: لم يضبط، وفي ضبطه ضرورة- على الأقلّ ضبط حرف الرويّ- فالقافيةُ مقيّدة (آخرها ساكن)، هكذا «الظُّفُرْ: قَصُرْ».

ثانياً: ورد الشّطر الأول من البيتِ الثاني خطأ، وفيه خَطأ كسر الوزن أيضاً، وصوابُه:

أ - شبَهَ الحيّةَ حتّى إنه..إلخ

ثالثاً: البيتان الأخيران في مجموع شعر ابن شرف ص ٥٧. وهما منقُولان عن مصادرَ أخرى منها خريدة القصر (شعراء الأندلس والمغرب٢ : ٨٦).

وهكذا جاءت القطعتان معاً مُضطربتين، لم يَستفد المُحقّقان من شعر ابن شرف المطبوع، ولا من المصادر الأخرى، ولم يتثبّتا في رسم القطعة الأولى.

وضاع كثيرٌ من مغزى إيراد الشّعر في صلة الصّلة، ونلاحظُ أنّ المؤلّفَ ثَمَّن القطعة الثانية، وقدّم لها بعبارة: «ومن شعره ممّا لم يُسبقْ إليه» وهذا مَلْمَحٌ نقدي ذو أهميّة. فإذا اضْطَرَبَ الشعرُ فأين الإقناع بالإبداع؟..

ب) وهذا شعر أخطأ المحقّقان في قراءته فاضطرب النصُّ والوزن. والقطعة لأبي عمران موسى بن حسين الميرتلي، وكان «يؤثر العزلة، والفرار عن الناس، والانقطاع بدينه..» [١٠] قال: (والرسم كما هو ثابت في الصلّة)

تساوى الكُلّ منّا في التّساوي
فما فضلنا فتيلا ما يساوي
وقد عمّ السّقامُ فلا طبيبٌ
وقد عدم الطبيبُ فلا مُداوي
فَخَفْ عُقْبى التّساوي واتّقيه
وَقانَا اللّهُ من شرِّ التّساوي

قلت:

أولاً: هذا الشعر من بحر الوافر. والشطر الثاني من البيت الأول مضطرب، وصوابه: «فأفضَلُنا فتيلاً ما يساوي» أي ما يساوي فتيلاً.

ثانياً: «التساوي» التي في البيت الثالث اشتقها الشاعر من كلمة:السُّوء، وصاغها على وزن تفاعل" مثل تواضَع، وتجاهل أي أظهر التواضع والتجاهل. وهناك تسامح في رسمها.

ثالثاً: في قول الشاعر «واتّقيه» ضرورة شعريّة ، والأصل: واتَّقِه.

ج) وأنشد لأبي القاسم بن البّراق (٥: ٤١٣)

يُشَيِّعُ بعضُنَا بعضاً وتعمى
عن التشييع الحافظ المشيع
وكُلُّ محصّل منا حَصِيفُ
فإما غافل أو مضيع

قلت:

أولاً: الشّعر من بحر الوافر.

ثانياً: الشطران الأخيران من البيتين مُضطربان.

– صواب البيت الأوّل: «عن التّشييع الحافظُ المشيَّع»

والمشيّع هنا اسم فاعل. أي: لا ينتبه ولا يتّعظ.

– ويصح الشطر الثاني من البيت الثاني لو قال مثلاً:

«...فإمّا غافلٌ، أو: لا؛ مُضيّعْ»

والله أعلمُ بالصَّواب.

د) ويتداخل بحرٌ في بحر، في رسم بعضِ الشّعر، ومنه في ٥ : ٣٤٣ قول أبي القاسم الطرَسُوني:

زهدت في الخلق بعد تجربة
وما عَلَيَّ بِزُهْدِ فيهمُ دَرَكُ
إني لأعجبُ من قَومٍ يقودُهُمُ
حرصاً إلى برة ملك لمن مَلَكوا(؟)

قلت: الشطر الأول من البيت الأول من بَحْر المُنسرح؛ وتقطيعُه:

زَهدتُ في الـ /خلقِ بعدَ/ تجربة:

متفعلن / مَفْعُلاتُ / مستعلن

والشطر الثاني من البيت الأوّل، وسائر القطعة ،من بحر البسيط ، وتقطيعُه:

وَمَا علي/يَ بِزُهْـ/ـدِ فِيْهِمُو / دَرَكُ /(و)/

متفعلن / فعلن / مُستفعلن / فعلن

– وهذا خلطٌ لا يصحّ. ومنشؤه خطأٌ في القراءة، أو نقصٌ من مفردات الشعر وألفاظه...

– والشاعر لا يقولُ مثل هذا ، والمؤلف متنبّه جداً كما أسلفت.

هـ) من الزّيادة اللازمة: الإشارةُ إلى بعض جوازات العروض، القليلة الحدوث، وخاصّةً في أشعارِ الشعراء العبّاسيِّين ومن وراءهم.

– قال أبو الحسن بنُ حريق البَلَنْسيّ:

لمْ أَدْخُلِ الحَمّام ساعةَ بَيْنهمْ
طِلابَ نعيم قد رَضِيتُ بِبُوس
ولكن لِتَجْري دَمْعَتي مطمئنّةً
فأبكي ولا يَدْرِي بذاكَ جليسي

قلت:

أولاً: لو أخذنا الشّطر الأوّلَ من البيت

الأوّل وحدهُ لقيل فيه: إنّه من بحر الكامل، وتقطيعهُ، لو كان كذلك:

لمْ أدْخُلِ الْ / حَمَّامَ سَا / عةَ بَيْنِهِمْ/

مُتفاعلُنْ / مُتْفاعلُنْ / مُتَفَاعِلُنْ/

وهذه القطعةُ من بحر الطويل؛ كما في تقطيع الشّطر الثاني، وما وراءه؛ هكذا:

طلابٌ / نَعِيْمٍ قَدْ / رَضِيْتُ / بِبُؤْسِيْ /

فعول / مفاعيلن / فَعُوْلُ / مَفَاعِيِ/

فالأبياتُ من بحر الطويل. من الضّرب الثالث.

– فإذا تَنَبَّه المُحققُ إلى ذلك، وعُرِّف أنّ بحْرَ الطّويل يدْخُلُه الثَّرم حُلَّت معه القضية، واستقام الشعر، والثَّرم هو حذفُ المتحرّك الأوّل (الفاء) من التّفعيلة الأولى فعولن من البيت؛ ويُصبح تقطيعُ الشّطرِ الأوّل على هذا الاعتبار ، هكذا:

لَمْ أدْ / خُلِ الحَمّـا / مَ سَـاعَ /ـــةَ بَيْنِهِمْ/

عُولن / مفاعِيلُن / فَعُولٌ / مَفاعِلُنْ /

والثّرْمُ ينقل فعولن إلى: عُولن. وهو يجيءُ في الطويل، وفي المُتقارب (أوّله فعولن أيضاً).

ثانياً: صوابُ رسْم البَيْت الأوّل في آخره: «.. قد رَضِيْتُ بِبُوسي». بإثبات ياء المتكلّم، بدليل البيت الثاني «جليسي».

فالإشارة إلى الثرم في البيت الأوّل تُزيل اللَّبس، وهي زيادةٌ لازمة.

و) واستغناء المُحَقّقين عن الرُّجوعِ إلى الأصول (كالدّواوين الشعرية): اضاعَ من سلامةِ النّص؛ وأخَلّ بما هو لازمٌ من مُراجعةِ الشعر على الدّيوان إن وُجد. ومنهُ قطعةٌ لأبي حفص عُمر بن عبدِ اللّهِ بن الزبيرالسُّلمي: (صلة الصّلة ٤ : ٧٧–٧٨) لها مناسبة، قال المؤلف : أبو جعفر بن الزبير أنشدني القاضي أبو حفص لنفسه، وقد أهديت له جاريةٌ ثم تعرَّف انّه كان قد تسرّى بأمّها، فصرفها إلى مُهديها، وكتبَ معها– وذلك ممّا يدل على فضلِه وورَعِهِ–

يا مُهْدِيَ الرّشأ الذي ألْحاظُهُ
تركتْ فؤادي نصبَ تلكَ الأسْهُمِ

ريحانة كُل المُنى في شمّها
لولا المُهَيْمِنُ واجتنابُ المَحْرَمِ

ما عن قلىً صُرِفَتْ إليك وإنّما
صَيْدُ الغزالةِ لم يُبَحْ للمُحْرِمِ

يا ويحَ عنترةٍ يقول - وشَفّهُ
ما شَفَّنِي وجداً- وإن لم أكْتُمِ

يا شأة ما قنص لمن حلت له
حرمت علي وليتها لم تحرم

– قلت:

أوّلاً: هذه القطعة من الشّعر الذي

اختاره المؤلف، رحمه الله، وله علاقةٌ بشخصيّة المُترجم له. وقد علّق المصنّفُ قبل الشعر على هذا المَلمَح، وأثنى عليه.

ثانياً: البيتُ الأخير مِنْ شعر عنترة، فهو مُضَمَّنٌ، وليسَ من شعر أبي حفص؛ وحَقُّه أن يؤطّر بحاصرتي التّنصيص «...».

ثالثاً: صوابُ رواية البيت، وضبطه هكذا:

يا شاةُ ما قَنَصٍ لِمَنْ حلّتْ لَهُ
حَرُمَتْ عليَّ وَلَيْتَها لم تَحْرُمِ!

رابعاً: البيت هو الرابع والستّون من المعلقة (ديوانه- ط المكتب الإسلامي- دمشق- ص: ٢١٣)(١١). وفي شرح الأعلم الشَّنْتَمَريّ الأندلسي: «يُريد: يا شاةَ قَنَصٍ، و(ما) زائدة. وكنّى بالشاة عن المرأة. والقَنَصُ: الصَّيد. وفي الكلام معنى التعجّب. وقولُه: حَرُمَتْ عليَّ أي: حَلّت (نزلت) بحيثُ لا أستطيعُ مَرامَها، ولا أصلُ إليها».

خامساً: إيراد الشّعر هكذا مُهملاً دونَ ضبط يُخلُّ بالتّحقيق، ويقلّلُ من قيمة التّحقيق، لأنّ النصّ يحتاجُ إلى ذلك الضّبط، وإلى شيءٍ من الشّرح.

ز) - ومن هذا الباب ما في ٤: ٢١١ من قول القاضي سعيد بن أبي سعيد:

سَفَرَتْ قناعاً عن صباحٍ مُسْفِرِ
وأتَتْكَ بينَ تَبَخْتُرٍ وتَكَبُّرِ
واستَقْبَلَتْ قَمرَ السّماءِ بِوَجْهِهَا
فكأنّهُ من قَبْلِها لم يقْمرِ!..

وفكرة الشّعر من أبي الطّيب، والشطر الأول من البيت الثاني مُضَمَّنٌ من شعر المُتنبّي، وذلك قوله: (الديوان بشرح الواحدي: ١٨٢)

سَفَرَتْ وبَرقُعُهَا الفِراقُ بِصُفْرَةٍ
سَتَرَتْ مَحاجِرها ولم تَكُ بُرْقُعَا
فكأنّها والدّمعُ يقطرُ فَوقَها
ذَهَبٌ بِسِمْطَيْ لؤلؤٍ قد رُصِّعا
كشفت ثلاثَ ذوائبٍ من شَعْرِها
في ليلةٍ فأرَتْ لياليَ أربَعا
واستَقْبَلَتْ قمرَ السَّماءِ بوجْهِها
فأرَتْنِيَ القَمَرَيْنِ في وقتٍ معا

ح) وأهمل المُحقّقان تخريجَ بيت لأبي إسحاق الإلبيري (صلة الصلة ٤: ٨٤) ورَدَ في أثناء ترجمة القاضي عليّ ابن محمد بن توبة، وذلك قوله :

بعليّ بن تَوْبةَ فازَ قِدْحي
وسَمَتْ هِمّتي على الجوزاءِ

والبيتُ في ديوان أبي إسحاق الإلبيري

(تحقيق محمد رضوان الداية . طبعة دار الفكر الأولى ١٤١١- ١٩٩١) ص : ٩٨.(١٢)

وديوان الإلبيري في الزُّهد وما يناسبه. ولم يمدح غير عليِّ بن توبة الذي وُصفَ بأنه: «كان من قضاة العدل»(١٣). وإنما مَدَحه مودّةً وتقديراً. وكان الإلبيري كاتباً عنده، وكان الإلبيري زاهداً ولم يتكسب بشعره.

ط) وممّا استَسْلَم فيه المحقّقان للتّصحيف والتّحريف قطعةٌ (في ٥ :٢٩٨) لأبي خالد يزيد بن عبد الجبّار القُرَشيّ المَرواتيّ، فيها:

إذا حَـدّثُوا عـن أخ ذي وفـا

صحيح الوداد عَلَى ما يَجِب

ومن قـولـهـم أنـه آدمـي

فـقـل ذاك ريح ولا تـسـتـرب

- وصواب البيت الثاني بعد إزالة التصحيف والتحريف:

ومِـنْ قَـولِـهِـم: إنَّــهُ آدَمِــيٌّ

فَـقُـلْ: ذَاكَ رِيحٌ ولا تَسْـتَـرِبْ!

فبعد القول تجيءُ (إنّ) مكسورةَ الهمزة. وكلمةُ (ريح) صُحِّفَتْ في صلة الصّلة فصارت بنقطة واحدة (رِيْح). ومعنى «قُل ذاك رِيْحٌ» أي: كلامٌ لا صحّة له.

- ومن هذا التّصحيف والتّحريف ما ورَدَ في قطعة في (٥ : ٣٠٩) يقول الشاعر فيها:

قل لابن جَمْرَةَ والحَديثُ شجونُ

أ صَبَتْكَ لَيْلى أم عَرَاكَ جُنونُ

بعث الأمانة والديانة والتقى

ومضى يعض بنانه المغبون

وقد وقع المحقّقان في الوهم فجعلوا الفعل: «بعث» واغترّوا بفعل «مضى» في أول الشّطر الثاني وظنّوا أنّ الواو قبل مضى هي العاطفة.

- والصواب:

«بعتَ الأمانةَ والدّيانةَ..الخ» والواو التي قبل «مضى» هي واو الاستئناف. وفي الكلام من جهة البلاغة: التفات.

ي) وعدم الانتباه إلى الوَزن الشّعري (أو الجهل بالعَروض والقافية) يؤدي إلى إثبات الخطأ، أو عدم الاستفادة من المصادر الأخرى للتّصويب لو كانَ في المخطوطات خطأٌ من النَّسخ وغيره. وفي ترجمة أبي محمد عبد الله ابن محمد الفهري شعرٌ له خَبَرٌ ، يقول فيه . (كما رُسِمَ) ٣: ١٥٧

وحقكم ما طبت نفساً بغدرة

معاذ إلا هي أن يقال غدور

وكيف يطيق الغدر من صفت له

علانية من حبكم وضمير

والشطر الأول من البيت الثاني مكسور. وصوابه:

وكيفَ يُطيقُ الغدرَ منْ قد صَفَتْ لَه..

وهو كذلك في التكملة. وأثبته المحققان هكذا في الحاشية. وتركا الأصل ناقصاً. وكان من اللازم إثباتُ ما في المصدر مع معقوفتين [قد]. أو التّنبيه على ذلك كُلّه في الحاشية بملاحظة واضحة.

ك) وممّا تلاقى فيه خطأُ القراءة وانكسارُ الوزن الشّعري ما في (٤:٢٠٦) من قطعة لأبي الرّبيع سليمان بن حكم الغافقي، فيها كما وردت:

يفرح الإنسان لأيامه
تمضي لما يرجو من آماله
وهو على الدرهم يبكي دماً
إن خاله يذهب من ماله.

– والشعر من بحر السريع. ورسم البيت الأوّل غير دقيق. فهمزة (الإنسان) في البيت ينبغي أن تُنقل إلى اللام، وفتحة هَمزة (آماله) ينبغي أن تُنقَل إلى النّون ويصبح رَسْم البيت هكذا:

يَفْرَحُ الإنْسانُ لأيّامِهِ
تَمْضي لِما يَرْجُو منَ آمَالِهِ

وكتابتُه العروضيّةُ، مع تقطيعه هكذا:

يَفْرَحُ لِنْ / سَانُ لأيْ / يامِهِي
مستعلن / مستعلن / فاعلن

تَمْضي لِمَا / يَرْجُومِنَا / مَالِهِيْ
مستفعلن / مستفعلن / فاعلن

ومن خطأ النَّسخ من الأصْل، أو من النّقْل من المُحَقّقين تغيير الواو بالفاء في عبارة (فلم أُرِدْهُ) من شعر لأبي الحَسن بن لبال، وكان قد أُعطي خُطّة القضاء كارهاً لها، وقال في ذلك:

كُنْتُ مُذْ كُنْتُ كارهاً
أنْ أَلِيَ خُطّةَ القَضا
لَمْ أُرِدْهَا وإنّما
ساقني نَحْوها القَضا

فلما أجيبَ إلى الإعفاء من خُطّة القضاء قال: (٤:١١٤) والرّسمُ من صنعة المحققين:

حملت على القضاء فلم أرده
وكان عليَّ أثقل من ثبير
فلما أن عزلت جعلت أشدو
لقد أنقذت من شر كبير

– قلت:

صوابُ قراءة البيت الأول هو :

حُمِلْتُ على القضاء ولمْ أُرِدْهُ
وكانَ عليَّ أثقلَ من ثَبِيْرِ

ولا يصحّ أن يُقرأ بالفاء لأنّ الشاعر القاضي يريد أنّه حُمِلَ (أُجْبِرَ) على القضاء

غيرَ مُريد له . فالواو هي واو الحال. وفي البيتين الأوَّلين دليلٌ على المعنى الذي ذهبتُ إليه، وهو الصَّواب إن شاء الله.

ولا بدَّ من القول إنَّ اهتمام المُحقّقين الفاضلين كانَ مُنْصباً على قضيَّة التراجم، والإحالة على الكتب الأخرى ذات الصِّلة؛ ومن هنا - كما يبدو،والله أعلَمُ- عُومِلَ الشِّعر في الكتاب بهذا الإهمال، ووقعت فيه تلك الأخطاء، ولقي تلك المعاملة.

ولا بدَّ من تنبيه المُحقّقين الذين يتلقّون هذا الفنّ على وجوهه الصَّحيحة، ويُمارِسُونَهُ تحت أيدي عُلماء قديرين ذوي خبرة، إلى ثقافة المُحقّق من جهة علم العروض والقافية، ومن جهة الاطِّلاع على الشعر العربيّ، ومعرفة عُصوره وأبرز أعلامه، وامتلاك مفاتيح التعرُّف إلى سائر الشّعراء على امتداد العصور، وكلّما زادت ثقافةُ المحقق في هذا الباب كَثُرَ إحسَانهُ وقلّ خطؤه، أو تقصيره.

ولا بدَّ- أيضاً- من نُصح هؤلاء المتدرِّبين بأن يتدرَّجوا في الاضطِّلاع بهذا العمل الدَّقيق الصَّعب؛ وأن يتأنَّوا غاية الأناة.

أمّا استسهال المُستسهلين، وجرأةُ العاملينَ (بالقطعة) في دور النَّشر الهزيلة فأمرهم عويص، فهم لا يعرفون، أصلاً، ولا يعرفون كيف يعرفون. وقد دخل على التّحقيق الصَّحيح أو الجيِّد منهم دواهٍ داهية، وفتَحُوا لإفساد التّراث أبواباً هَبّتْ منها رياحٌ سافية لافحة جارفة! ولا حول ولا قوّة إلا بالله العليّ العظيم.

مُحَمَّد رضوان الدَّاية

حواشٍ وإحالات

(١) تعرَّفت منذ وصولي إلى مصر (القاهرة) للدراسة العليا إلى اثنين من الخبراء بالمخطوطات، وبالكتاب العربي المطبوع: فؤاد سيِّد، ورشاد عبد المطلب عليهما رحمة الله. وكان علم سيدٌ بالمخطوطات، وبالتّحقيق أعلى، وكان حفظ رشاد للكتب أكبر. وكان من كلام الأستاذ فؤاد سيِّد عن فن التّحقيق أنَّ من المهمّ إتقان فنّ العروض والقافية؛ وقال لي: يسبقني أبو الفضل بهذا. وكان إذا اضطر استعانَ بمن يفيده مثل د . محمود الطناجي منذ شبابه الأوّل، رحمه الله. على أن فؤاد سيِّد عالم محقق مُدقّق. ومن علمه عنايته بالعروض والقافية ولو بالواسطة. وأبو الفضل المذكور هو المحقق: محمد أبو الفضل إبراهيم رحمه الله. وقد لقيت هؤلاء الكرام وغيرهم. نفعهم الله بما خَدَمُوا اللغة والدِّين؛ وبما أفادوا طلاب العلم.

(٢) صلة الصِّلة ٣:١٠٠

- وانظر في النصّ نفسه: ابن مغاور الشاطبي: حياته وآثاره- دراسة وتحقيق. د. محمد

بنشريفة- ١٤١٥: ١٩٩٤(دون ناشر ، دون تاريخ)؛

الصفحة : ٢٢٦.

(٣) كنت أشرتُ إلى أحد أسباب تدهور العناية بالعروض، وهو سبب رئيسي، ثم أقول هُنا إن هذا الضّعف ارتقى فأصاب كثيراً من المشتغلين بالتّحقيق، وفيهم من يتكسّب بهذا العمل؛ وقد يكون غريباً أن أقول إنّ في «أساتذة الجامعات » من كليات الآداب وما يشبهها العدد الكبير الذي لا يتقن العروض والقافية. والأشدّ غرابة أن يكون في أولئك من يُقرئ اللغة العربيّة.

(٤) صلة الصلة ٤ : ١١٩

(٥) الذّيل والتكملة لكتابي الموصول والصّلة لابن عبد الملك المّراكشي (١: ٤٣) تحقيق د. محمدّ بن شريفة - دار الثقافة - بيروت-

(٦) مقدمة صلة الصلة ٣:٢

(٧) مقدمة تحقيق الكتاب ٣: ٦-٨

(٨) الصَّبْرُ: الحَبْس، ونَصْب الإنسان للقتل، ويقال فيه: قَتَلَهُ صبراً وكل من قُتِلَ في غير معركة، ولا حرب، ولا خَطأ فإنه مقتولٌ صبراً.

(٩) كنتُ كتبْتُ البحث تاركاً الموارد الشعرية فيه كما هي دون ضَبْط ودون علامات ترقيم. ثم عَدَلْتُ عن ذلك، وضَبَطْتُ النَّصّ، ووضعتُ علامات التّرقيم، لتَحْسُنَ قراءَتُهُ، وتتمّ الفائدة منه. وتركتُ الخطأ في الرّسم والكتابة والضّبط، وأشرتُ إلى مواقع الخطأ في درج الكلام، وتركت أخطاء العَرُوض على ما هي عليه، ثم صوّبتُ لاحقاً.

- فهذه إشارةٌ واحدةٌ تغني عن تكرار مثلها بعدَ ذلك.

(١٠) صلة الصّلة ٤: ٥٢ - ٥٣

(١١) حققه أ. سعيد المولوي. ورجعت إلى الطبعة الأولى من الكتاب.

(١٢) طبع ديوان أبي إسحاق الإلبيري أول مرّة من تحقيقي في مؤسسة الرسالة، وطبع ثانية في دار قتيبة، وطبع ثالثة في دار الفكر (باسم الطبعة الأولى لدار الفكر) وطبع فيها ثانية. وللديوان طبعة أصْغَرُ من طبعتي وأقل عدد أبيات ، نشرت في مجلة الأندلس بعناية. د. غومس. فالديوان متوفّر مبذول.

(١٣) صلة الصلة ٤: ٨٤

❖ ❖ ❖

عولمة الخطاب الأدبي الحديث

الدكتور: عزيز لعكايشي (*)

أولا : عولمة الخطاب المعرفي:

تتناول هذه المقاربة التقنية أسئلة العولمة بأبعادها الاقتصادية والأدبية والثقافية وما تطرحه من الرغبة في التعايش الثقافي والمعرفي، والنزعة في الانفتاح على واقع المجتمع المعاصر، يمتزج فيها الإبداع بالثقافة وبالاقتصاد والمعلوماتية، ومن هذا المزج المعرفي، تكونت العقلية الإجرائية التقنية في الخطاب الأدبي الراهن، واستندت في رؤيتها النظرية والشمولية على الطابع الحركي الديناميكي للبناء الحضاري، باعتباره كلا لا يتجزأ وعملية متكاملة ومترابطة بالرغم من ان كل مجتمع في مراحل نموه وتطوره،

(*) د. عزيز لعكايشي: كاتب و أكاديمي جزائري.

- العمل الفني: الفنان علي مقوص.

يفرز ألوانًا شتى من الأنشطة الثقافية والفكرية، تنشأ بموازاة مع الحركة الشاملة للمجتمع، تمنح تلك الأنشطة والتجارب، وعيًا جديدًا، واستيعابًا شاملاً لكل المعطيات الحضارية المستجدة على الصعيدين الوطني والعالمي.

ولما كان البناء الحضاري في شموليته، لا يعني الثبات والسكون بل هو حلقات متتالية متداخلة ومتضامنة، تتقارب وتتمايز بحسب متطلبات الواقع وخصوصية المرحلة ولكنها في النهاية تقدم بناء معرفيًا يعمل على إقامة التقارب والانسجام بين الأبنية الثقافية المتنوعة للمجتمع الواحد، ويدعم آليات التواصل والانفتاح، بحيث أصبحت هذه الآليات، وسيلة ضرورية للتعاون والتعايش بين مختلف الشعوب بتنوعاتها الثقافية، تحقيقًا لاستمرارها حتى تستطيع التطور في جميع النواحي الاقتصادية والثقافية.

وضمن هذا التفاعل الحضاري في بعده الشمولي الإنساني، أصبح هناك فضاء واسع وأفق ممتد، يسمح بالتنوع الثقافي، وبنمو الأنواع المعرفية من عصر إلى عصر، وفي هذا الفضاء، قد يخترق النوع المسيطر، الأنواع الثقافية والمعرفية الأخرى ويخضعها لرؤيته وتوجيهه، كما يحدث الآن في الأنظمة الرأسمالية الحرة، حيث نلاحظ سيطرة واضحة أو هيمنة قوية للمعرفة العلمية وما أفرزته من تطور كبير في الميدان التقني، بحيث أصبحت المعرفة التقنية هي التعبير الاجتماعي والثقافي والفني للمعرفة العلمية، أي انهيار السلطة العقلانية الفلسفية النظرية الميتافيزيقية وتشييد سلطة علمية وعقلانية وتقنية جديدة أي طبقات اجتماعية تقنية متدربة عاملة، وعندئذ يصبح العقل أداة إجرائية تتطور باستمرار، وتتغير بتغير المجتمع، بحيث تكتسي المعارف الثقافية والمعرفية طابعًا حركيًا وديناميكيًا، ومن هنا تصبح الحاجة إلى هذه الأدلة الإجرائية ضرورة من ضرورات العصر الحديث..

وتأسيسًا على هذا التصور أو التركيب النظري، فإن مجموعة الخصائص التي تنظم النص الثقافي لاتنتمي كلها إلى مجال واحد، بل أصبحت القواعد والمفاهيم والأسس التي تستخدم في تفعيل أواصر التعاون والتضامن والحوار الحضاري قد اندمجت واشتركت في تحليل الخطاب الثقافي وتطويره ثم تخزينه في الذاكرة الثقافية الجمعية، ثم إعادة إنتاجه حتى لا يعتريه الانكماش الدلالي والجمود اللغوي والتقني، وقد انتبه الباحثون في العصر الحديث إلى أهمية البحوث التجريبية العلمية التقنية في تحليل ودراسة الهويات الثقافية للمجتمعات المعاصرة، والأنماط المختلفة للخطابات المستعملة من خلال تحليل دراما القص[1] دراما الأسطورة، دراما الأمثال، دراما الحكاية الشعبية وغيرها من الأشكال الفنية المطروحة أو المعروضة في سوق الإبداع الثقافي، التي تسمح بقراءة الثقافة بكل أسرارها، وبالتالي قراءة المجتمع اقتصاديًا وحضاريًا.

إن هذا النوع من البحوث لا يزال نادرًا في الدراسات الاستراتيجية العربية على الرغم من جدواها العلمية والاستشراقية في مجال الاتصال، وفي طريقة العرض، وبالتالي التحكم في آليات التخييل ونوعية الذوق السائد وعندها تسهل عملية التسويق والاستثمار وإشاعة صناعة



الاستهلاك للاستهلاك.

إن مثل هذه البحوث العلمية التقنية في مجال الخطاب الثقافي تطورت بشكل سريع ومتصاعد في المجتمع الغربي المعاصر في السنوات الأخيرة فسيطرت الآلة والتقنية على مختلف مظاهر الحياة، ولا سيما السلوك الاقتصادي، فالآلة حولت الحياة إلى زمن محدد ودقيق، وأصبح الفرد زمنًا، والثقافة زمنًا، والاقتصاد زمنًا، والقصيدة زمنًا، كل شيء أصبح زمنًا، فاندمج الفرد في هذه الحياة السردية الزمنية التقنية الرياضية وصار مبرمجًا وفقًا لمتطلبات الآلة مع الآخر، فاختفى الفرد الإنسان، الفرد الثقافة، الفرد النص، الفرد الخطاب، وحل محله الفرد الرمز، الفرد الإشارة، الفرد الرسم، الفرد الصورة، وتحولت العلاقات الإنسانية في ظل سيادة القانون الاقتصادي وسيطرة المادية السلعية، إلى مجموعة من الأرقام والآليات، أي إلى أشكال وصيغ من الاتصال التقني والتكنولوجي، عبر الهاتف النقال أو التيليفاكس وعبر الأقمار الصناعية وشبكات الإنترنت وغيرها.

وفي ظل هذا التسارع التقني، بدأ المجتمع الغربي المعاصر، يستشعر خطورة هذه الحياة الصناعية الإدراية الآلية، لو استمرت بهذه الوتيرة المتسارعة في غياب نظام فاعل بديل قد يدفع المجتمع إلى

التضامن والوحدة، فإن البنية الداخلية لهذا المجتمع تصبح مهددة بالانشطار والتفكك.

ومن هنا بدأ التفكير يتجه نحو البحث عن شكل بديل لهذه الحياة التقنية المتوحشة في مجتمع دولي يتعاظم ويتسع في كل يوم، عن طريق تسويق خطاب ثقافي عالمي بديل على توفير ما هو مشترك في الأفكار والأذواق في الفنون والآداب وسط فضاء واسع، وهذا الحد الأدنى من الثقافة الاقتصادية والفنية ينتج نمطاً من الثقافة يتم ترويجه عبر وسائل الاتصال المرئية والمسموعة وحتى المكتوبة، في شكل سلع وبضائع ذات طابع تجاري مربح، أو عن طريق البرامج والمشاهد الإشهارية وغيرها من القنوات الثقافية والإعلامية الأخرى كالملتقيات، الندوات، النشرات الإخبارية، الأشرطة، الصحافة، وتعمل هذه الوسائل والآليات في تشكيل الأذواق والذهنيات عن طريق تمرير مضامين النوعية والجودة والكفاءة الاقتصادية وكل ما هو أفضل.

إن هذا الشكل الثقافي الاستهلاكي البديل صمم لسد حاجة الشغور والفراغ في العلاقات الاجتماعية والإنسانية، وتعويضها بعلاقات اجتماعية اقتصادية سلعية وتجارية وعلى الصعيد الإبداعي حلت روايات التشيؤ محل روايات الفرد أو الذات.

إن تقنيات الاتصال الحديثة في ظل النظام العالمي الجديد أصبحت أداة ثقافية وفنية وإعلامية، تضمن الارتباط الشكلي في المجتمع بحد أدنى من الصراع ولا سيما بعد أن تحول المجتمع الغربي المعاصر، من مجتمع مصنع قائم على الإنتاج إلى مجتمع ما بعد التصنيع أو ما بعد الرأسمالية أو المجتمع الإعلامي أو مرحلة رأسمالية التنظيم كما يسميها «لوسيان غولدمان» المرحلة التقنية، وفي هذه المرحلة أصبحت الرواية كشكل أدبي أهم بنية ذهنية تناظر بنية ذهنية كلية، تناظر تطور الرأسمالية المعاصرة.

إن هذا التحول التقني والإعلامي والشكلي للمجتمع المعاصر، نقل السلطة من الآلة إلى المعلومة، أي بتعبير اقتصادي من إنتاج السلع، إلى إنتاج الخدمات، (مؤسسات البنوك الفنادق الضخمة الفاخرة، دور السينما، خدمات الاتصال والنقل التلفزيوني، الهاتف وأنواعه).

وبذلك أصبحت المعلومات تمثل الثروة الحقيقية في مجال الخدمات بما في ذلك تسويق الذات والآليات ولم لا تسويق آليات وأداءات «الأدبية» أو «الشعرية»[٢] كما يراها جاكبسون JA-KOBSON (أي العوامل التي تجعل الأثر أثراً أدبياً)[٣] مما يضمن التواصل والسيطرة الثقافية من خلال عولمة الشعرية.

وفي هذه الحالة، يصبح الشكل صياغة استراتيجية لإضفاء الشرعية على العلاقات الاقتصادية الدولية، أي التماثل والوحدة فيما ينتج، والتنوع والاختلاف في التغليف والتركيب والتعليب والتسويق، مما يقوي وهم الاختيار والتنوع في الذوق وفي الثقافة وفي الوقت نفسه يرسخ مقولة الشكل المهيمن أو النوع المعرفي التقني المسيطر، وقد أدى بروز هذا التوجه إلى تذويب الثقافة بمفهومها الوطني والقومي في أشكال الشراكة والتكتلات وسقوط ما يسمى بالحواجز القائمة (عرقية، دينية أم ثقافية)، وانهارت مقولة العقل الإنساني

القائم على التنوع والاختلاف والوحدة، أمام مقولة العولمة القائمة على وحدة العقل وقطبيته، هذه النزعة التي عملت على تضخيم دور العقل بعد أن تطورت العلوم التجريبية، خيل للغرب أنه اكتشف الحقيقة أو النظام الاقتصادي والثقافي الشامل، وفي هذا الجو العقلي، برزت في الساحة الدولية نزعتان متقابلتان من حيث المنهج أي من حيث الآليات والتقنيات، ولكنهما تنطلقان من مقولة واحدة هي اعتبار العقل آلة معرفية وعلمية شاملة، هي العقل الغربي، وعن هذه المقولة نشأت المركزية الغربية وفلسفاتها الاجتماعية من ليبرالية رأسمالية واشتراكية شيوعية كلية، وهاتان النزعتان هما: المذهب الليبرالي، والمذهب الاشتراكي أو المادية الجدلية.

ولا شك أن مقولة المركزية الغربية ازدادت قوة واتساعًا ونفوذًا، بعد سقوط المعسكر الشرقي، وأصبحت تعمل بأدوات متطورة في ترسيخ نظام القطب الواحد، أو ما يسمى بالنظام الدولي الجديد (أو مركزية الغرب).

ولذلك نجد مصطلح العولمة[4] في بعدها الاقتصادي بشكل خاص، ينطلق من مقولة المركزية الغربية المستوحاة معرفيًا من الفلسفة الليبرالية في تفعيل الحياة الاقتصادية واكتساح الأسواق العالمية، بقدرات تقنية عالية وشركات عملاقة وتحرير التجارة الدولية، غير مبالية بالدولة الوطنية أو المجموعات الإقليمية الصغيرة تحقيقًا لعولمة الاقتصاد.

وبهذا المعنى يصبح الخطاب الليبرالي الاقتصادي في ظل العولمة شكلاً استراتيجيًا مهيمنًا، نجد تفسيره في الأنساق المعرفية والفلسفية وحتى الأدبية حينما تمزج بين المركزية الغربية وبين ما يسمى بالكلية والشمولية.

ثانياً، عولمة الخطاب الأدبي:

إن هذه الكلية نلاحظها في الأدبيات الكلاسيكية، وفي السميائيات المعاصرة، أو ما يسمى بمدرسة البلاغة الجديدة، التي تشترك مع الدراسات اللغوية سواء في الثقافة الأمريكية أو الإنجليزية، وقد نلاحظها كذلك عند البنيويين أصحاب التوجه الشكلاني، وبذلك تزول المفارقة الوهمية بين «غولدمان» الماركسي، وغولدمان الليبرالي Goldman، وتودروف السميولوجي Todorov ، وكوهين J. CO-HEN البلاغي، لأن الذي كان يجمع هؤلاء النقاد على مستوى الدرس البنيوي والبلاغي هي تلك الخلفية المعرفية والفلسفية المشتركة التي كانت توجه النص النقدي باتجاه العولمة، أي انكسار البلاغة الجزئية، بلاغة الجملة أو العبارة، كما هو الحال في مباحث البلاغة، الوصل والفصل، الحذف، التقديم والتأخير، وولادة البلاغة العلمية الجديدة والدلالة الكلية للخطاب، وأدى هذا التحول المعرفي في مجال البحوث السيميائية إلى بروز النموذج العالمي للخطاب السردي وللخطاب الشعري، أوما يسمى بعلم النص Science du texte[5]وهو في الحقيقة من وجهة نظري مصطلح نقدي بديل لمصطلح العولمة في مجال الاقتصاد، لأن الخطاب في ظل التصور البلاغي المعاصر، أصبح منظومة متسقة من الإجراءات المنهجية تحت عنوان «تحليل الخطاب»، وهي قراءة تبدو أنها حررت الشكل الأدبي من الجزئية، وأكسبته خاصية «الكلية» أي البنية وبالتالي أصبحت البلاغة هي هذا الفضاء الواسع

الرحب الذي يسع تعدد القراءة وتنوعها وانفتاحها في ظل نظام بلاغي عالمي شامل أي عولمة النص في ظل مجموعة من القواعد والتقنيات من أجل الوصول إلى بنية كبرى للنصوص.

إن هذه التكنولوجية التقنية والوصفية قد تكون لها صلة بالعلاقة الشمولية بين المعارف والفنون، وسعيها الدائم إلى التداخل والتقارب والشراكة الفنية وأصبح القارئ المعاصر تقنيًا في الكتابة وفي القراءة وربما في كل شيء يسمع ويقرأ عن تشعير النثر وتقصيد النثر أو شعرية السرد و شعرية النص السردي، وفي ضوء هذه النقلات المعرفية الجديدة، صار الخطاب السردي خطابًا شعريًا، والنص الشعري خطابًا سرديًا، وأصبحت القاعدة هي هذا الاستثناء، وأصبح النص هو هذا التنوع الاجتماعي للغة والذات، وأذكر هنا بعض الأمثلة فقط للتدليل على هذه الخصائص النوعية التعددية في النص السردي منها: رواية «رجال في الشمس»، «عائد إلى حيفا» لغسان كنفاني، ورواية «مصرع أحلام مريم الوديعة» نوار اللوز، للروائي الجزائري واسيني الأعرج، ورواية «ذاكرة الجسد» لأحلام مستغانمي والولي الطاهر يعود من مقامه الزكي، للطاهر وطار، وفي هذه الأمثلة نلاحظ هيمنة الراوي وهيمنة الطاقة الشعرية وتفعيل العناصر الخالقة لما يسمى بشعرية النص حيث تتحقق الشراكة الفنية والتقنية.

أما في مجال الخطاب الشعري، فيكفي أن نلاحظ على صعيد التعبيرية الجديدة، تجربة التفعيل المستمر لوسائل الأداء اللغوي والدرامي والسردي، التي أصبح يمارسها المبدع اليوم في ميدان الكتابة الشعرية، كصيغ فنية جديدة وشبكات معقدة من الدوال تصدم القارئ وتفجعه بمدلولاتها البعيدة ولكنها تنفتح على خلفية نصية، فيحصل التواصل وتتعمق المعرفة من خلال النص ككتابة والتلقي كقراءة، أي من خلال التواصل البنائي على المستويين الداخلي (الكتابة) والخارجي (القراءة)، أي أن الكتابة أصبحت نمطًا من التنظيم والبناء لا في صيغتها التعبيرية الجزئية ولكن في أدائها الفني الشمولي، وربما هو الوجه المقابل لعولمة الكتابة، القائم على تجميع العناصر التعبيرية المتجاورة والمتعددة في إطار من الوحدة والشمولية كما هو الحال في القصيدة الدرامية المعاصرة.

وهنا لا بد أن نميز بين القصيدة الغنائية التطورية المنفتحة والقائمة على منهج منظومي تطوري، والتي تثري الأداء الإبداعي وتجدده، وبين القصيدة الأحادية التي تسقط في الاستنساخ والمحاكاة والأفقية الخطية.

وأعتقد أن الشاعر المعاصر، كان قد أدرك الأبعاد الفنية والتقنية للأشكال التعبيرية الجديدة، حينما أدرك في وقت مبكر أن التطور الفني لا ينبثق من الموضوعات الشعرية، وإنما من اتساع رؤية الشاعر أو ضيقها[٦] وصار الشاعر يعي، أن الشعر ليس تعبيرًا ذاتيًا جامدًا وضيقًا، بل هو بما يحمله من سعة وانفتاح، بأن يتجه إلى قضايا الإنسان والواقع والأحداث، وأن الشعر إذا أريد له أن يتطور ويتجدد باستمرار فإن ذلك يتم بتجدد المضامين والأشكال معًا، وربما يكون

الشاعر الحديث أكثر انفتاحًا على الفنون الأدبية الأخرى كالقصة والمسرح، حيث الحدث والمشكلة والواقع[٧].

وإذا كان هذا الإدراك الشعري الجديد بضرورة تطوير وتعميق الأشكال التعبيرية قد بدأ يتشكل ويتعزز في المخيلة الفنية العربية الحديثة، فإن رواد الشعر المعاصر في العالم العربي، ممن مثلوا الريادة التعبيرية الجديدة، قد مارسوا هذا الوعي الفني في إنتاجهم الشعري وحاولوا الانتقال بالقصيدة الغنائية الحديثة إلى مواقع أكثر ثراء ومرونة من خلال الانفتاح على الفنون الأدبية الأخرى.

وقد ازداد حجم هذا الوعي التعبيري الجديد بعد المتغيرات السياسية والحضارية، من اشتداد الوعي بالمشكلات الاجتماعية والوطنية والقومية، وتطور الحياة الثقافية بفعل الاطلاع على الآداب الأجنبية، كل ذلك قد عزز رؤية الأديب للواقع بحيث صار موقفه أكثر فاعلية بالأحداث، وبدأت ملامح تجربة جديدة في التشكل والوضوح في العقلية الإبداعية العربية والجزائرية على حد سواء.

ثالثًا: حوار الأشكال الفنية في الإبداع الجزائري الحديث:

إن العودة إلى المدونة الإبداعية الجزائرية قبل الثورة، وأثناء الثورة على وجه الخصوص، نلاحظ أن الثورة التحريرية، فرضت سلسلة من التغيرات الفنية والفكرية على مستوى الوعي والبناء الفني للخطاب الأدبي، وقلبت الكثير من المفاهيم والرؤى، وحدث بذلك تطور إيجابي بارز في الخطاب الشعري الجزائري بشكل عام، بدءًا من أدواته التعبيرية وأشكاله الفنية، وانتهاء برؤيته.

وبذلك استندت المخلية في مسيرتها التاريخية والفنية على مرجعية ثورية إبداعية متجذرة في الأعماق الجزائرية منذ آلاف السنين، ومنفتحة باستمرار على كافة الأشكال والأنساق، نهضت بوظيفة التعبير عن الواقع المأساوي، ونهضت كذلك بوظيفة التعبير عن التطلعات الثورية المنشودة، في إطار من التنوع والوحدة والتكامل والتعايش بين الأشكال.

هذه الثقافة نلاحظها على كافة الأنساق الجمالية للإبداع، بحيث صارت صياغة فنية لوجدان ثوري عريق، عراقة الوطن الجزائر، وفعلاً ثوريًا حقيقيًا، فتغيرت مقاييس الجمال الفني، وانصهرت في بوتقة واحدة جماليات القديم وجماليات الجديد، ومن جوف هذا الانصهار تلاحمت مقاييس الجمال الواحد والوطن الواحد بقديمه وجديده، بكل ألوانه وأشكاله التعبيرية المتنوعة، من الجغرافيا، إلى التاريخ، إلى السياسة، إلى الإبداع:

ولم ننس في أربعين وخمس
ضحايا المذابح في يوم نحس
وكانت مجازرهم بسطيف
وقالمة للشعب دقات جرس[٨]

والجميع كان يقاوم سياسة النسيان وتخريب الذاكرة الوطنية الجمعية:

أقسمت بالدم السعير
أقسمت بالروح المقدس والعبير
أقسمت بالجبل الأشم
أوراس
وبكل نجم سافر
ولكل وشم أخضر، وبكل مجد أحمر[٩]

كل الأشكال التعبيرية كانت تقاوم بلا

هوادة، نظرية الفراغ، القائمة على ساسية الأرض المحروقة وإفراغ الأرض، الوطن، المكان من محتواه الحضاري والثقافي والبشري وكذلك أطروحة تفكيك المكان (الوطن) بقيمه وتاريخه، وإعادة أقلمته في شكل قطع جغرافية بلا حياة، ثم إعادة تلقيبه [١٠]وتسميته ثم عولمته لاحقًا، لتصير الجزائر بعد ذلك مجموعة من المدن فقط، بلا أرياف، بلا جذور، بلا هوية، بلا مكان.. بلا جماليات.. وبذلك تفقد الجزائر عمقها المكاني الاستراتيجي الريفي الذي يوفر لها الحماية والدفاع ثم الهجوم أثناء المواجهات والمعارك، لتصبح شكلاً أو هيكلاً سياسيًا بلا أجنحة، أو رقعة جغرافية ميتة (فضاء مغلقًا بإتقان، وطنيًا وإقليميًا ودوليًا) ثم (قوميًا، وحضاريًا)، بمعنى منطقة أعيدت هندستها بدهاء وبشكل يجعلها فضاء معزولاً ومغلقًا، شرقًا، وغربًا، وجنوبًا مع الإبقاء على منفذ واحد يتمثل في فتحة الشمال المطلة على البحر الأبيض المتوسط وأوروبا، لتشديد الخناق الجغرافي والحضاري وإحكام القبضة الحديدية على الجزائر وعزلها نهائيًا عن الخارج.

ولأن المخيلة الجزائرية، ارتبطت منذ القديم بالثورة، وكانت مفرداتها واضحة ومفهومة بالنسبة للمتلقي، وصلت إليه عبر المراحل التاريخية، مقروءة ومسموعة، حداثية وإحيائية، عبر الشعر والنثر معًا، فإن الإبداع لم يعد مطروحًا بتلك البساطة السياسية التقليدية (أعني حرب المدارس والأشكال) أو الهتاف السياسي والأيديولوجي المباشر، وصار عملية معقدة ورؤية ثورية[١١]، وحريًا إعلامية وسيميائية مشفرة يرسلها المبدع من داخل السجون والزنزانات من سجن بربروس بالعاصمة، ولمبيز بباتنة، ومن الكدية بقسنطينة، تريد أن تغير الواقع وترفضه جملة وتفصيلاً، واقع الاحتلال والاستعمار، وتقيم واقعًا أفضل وأجمل في كنف الحرية والاستقلال.

وخلال هذا المخاض الثوري، ارتفعت درجة المساندة الشعبية، وقوي التكامل الوطني وازدادت الثورة قوة وانتشارًا في الواقع وفي الإبداع، وترسخت ثقافة الوطن ،الدولة، البلد، الأمة، ثقافة المكان بكل مكوناته الجغرافية والحيوية والاقتصادية والحضارية في الوجدان الجزائري ودخل معركة تحرير المكان، ليصير المكان جميلاً، حينما تحولت الثورة في الإبداع إلى آلية جدلية جوهرية في صياغة الأشكال الفنية بكل بنياتها المتعددة وفي تعميق التماثل والتكامل والتعايش في وحدتها وتماسكها، وفي الوقت نفسه، تعمل على تفعيل آليات التصعيد التعبيري والفني في مواجهة آليات الخطاب العدواني التدميري مما يعطي للإبداع محتوى جدليًا ودراميًا.

ويتحقق هذا عندما نجد الثورة حاضرة في الزمن التقليدي بأشكاله الفنية المتعددة وموجودة كذلك في الزمن الحداثي بأشكاله الجديدة المتنوعة، ومن خلال هذا التزامن ينصهر الإحيائي مع الحداثي بلاغة وعروضًا ولغة ليولد الإبداع الثورة.

وبهذه الصياغة يتشكل الموقف الثوري العميق، ويتطور نحو الأمام، ويكشف عن تجذره وعراقته في الواقع، في التاريخ وفي الإبداع وعلى مستوى كل الأشكال: من القصيدة إلى المقطوعة، إلى الأنشودة، إلى المطولة الشعرية، إلى قصيدة التفعيلة..

وبذلك التلاحم الفني الجميل، بين الأشكال المتماسكة، تتأسس أطروحة ثورة الأشكال، حينما تصبح حداثة الأشكال وإحيائية الأشكال عملية ثورية نهضوية مشتركة، تنهض بفعل الإبداع الحقيقي، بعيداً عن هوس الصراع وحرب المدارس، سواء للشرق أو للغرب، ويتحول الفعل الإبداعي إلى ثقافة واستثمار تعمل على تغذية الوجدان الثوري في المجتمع الجزائري وترقيته إلى أشكال من المقاومة والثورة.

وبهذه القراءة صار الواقع الوطني يتطور على مستوى الأشكال الفنية، وداخل الفضاء الثقافي الجزائري الواسع، وصارت القصيدة العمودية شكلاً تعبيريًا مرنًا مواكبًا لحيوية الفعل الثوري المتصاعد باستمرار، والممتد في كامل ربوع الوطن، قابلاً للتكاثر والتناسل، ووفرت قصيدة «التفعيلة» هامشًا إيقاعيًا آخر للحركة والمناورة والتوالد الإيقاعي.

إن هذا التكاثر في الأشكال، له علاقة باتساع الثورة والوطن كجغرافيا كمكان كتاريخ وحضارة، احتضنتها سفوح الأطلس وجبال الأوراس وجرجرة، وهذه الأشكال تنمو وتتطور ضمن مجال ثوري شامل، وبرنامج دلالي متماسك، يرصد حيوية الزمن الثوري في حركته الأفقية والعمودية.

إن ذلك الحضور الواسع للأشكال الأدبية قبل الثورة وأثناء الثورة، يشكل طابعًا ثقافيًا يميز تلك المرحلة الفنية الحديثة، فكان النص التقليدي يقابل النص الجديد ويتقاطع معه في وئام تام وانسجام عام، بدءاً من أشكال الشعر المتعددة، إلى أشكال النثر الأخرى، فتزامنت المقامة مع المقالة، مع القصة، مع القصيدة، والكل يتحاور ويعمل على ترقية ثقافة التعايش السلمي بين الأشكال الأدبية وصيغها التعبيرية المختلفة، واستطاعت الساحة الوطنية، بكل توجهاتها أن تحتضن هذا التعايش الإبداعي والثقافي، وبذلك تقلصت مساحة القلق، بين من كان يستثمر في ثقافة القديم، ومن كان يستثمر من خلال ثقافة الجديد.

وبالاستناد إلى عملية إحصائية بسيطة لعينة من الأشكال الأدبية، التي كان لها حضور في الساحة الوطنية قبل الثورة ومن خلال الدالة البيانية المرفقة يمكن استخلاص ما يلي:

أولاً: إن المادة الثقافية المعروضة في سوق الإبداع آنذاك، كانت مادة ثقافية إحيائية في عمومها، وكانت تتغذى من القديم غالبًا.

ثانيًا: إن ثلاثة أرباع هذه المادة، كانت من نصيب الأشكال الإحيائية أي القصيدة العمودية؛ المقالة؛ المقامة؛ الخطبة؛ وأن الربع الباقي تقريبًا، كان من نصيب الأشكال الإحيائية الجديدة.

وبالتالي فإن سرعة الأشكال كانت تخضع لمتوالية هندسية غالبًا، وإلى متوالية حسابية أحيانًا.

ثالثًا: إن التعايش بين هذه الأشكال الإبداعية، لم يكن يتحقق بصورة واحدة، بل كان يتم بتدرج وقائم على التجاور والتعاقب غالبًا، وعلى تبادل المواقع بين الأشكال أحيانًا كذلك بحيث قد يحدث تقلص ملحوظ في مساحة الأشكال الإحيائية، وتعاظم واضح في مساحة الأشكال الحداثية كالقصيدة الحرة وغيرها مما يبين المساهمة الثورية المتغيرة والشاملة

للإبداع بكل ألوانه وأنماطه وأشكاله المتنوعة وأثبت كذلك انفتاحه على آليات التعبير الحداثي المتجدد.

وقد مكنت هذه العلاقة التطورية بين الأشكال، من إثراء التكنيك الشعري بعناصر تعبيرية جديدة[١٢]، واتجه الشاعر نحو الإفادة بعد ذلك من معطيات المسرح والدراما السردية، من حوار، وتعدد الأصوات، إلى استخدام الرمز والأسطورة، وبذلك تطورت القصيدة وتغيرت ملامح الشكل التعبيري من موقف وجداني مفرد بسيط، إلى بناء ينمو على هيئة صورة كلية، أو مجموعة من الصور الجزئية المتعالقة، فإذا القصيدة، وقد صارت في التشكيل الفني النهائي، بناء صوريًا متماسكًا، أو بناء شعريًا متسقًا ومنسجمًا بمنظوماته الشبكية التعددية.

ولا شك أن هذا التطور في التعبير وفي البناء، يحمل في طياته مؤشرات تدل على تطور نفسي وفكري مواكب لهذه الشبكة التقنية المتعددة، وأن العلاقة بين هذه الأشكال

الدالة البيانية لحركة الأشكال



وتفسيرنا لهذه الدالة البيانية، أن كلما تقدمت الأشكال الإحيائية نحو الأمام، فإن نصيب الأشكال الحداثية الربع أي ٤/١ أي هندسيًا (١ إلى ٤) إلى أن نصل إلى ١٩٥٤ فإننا نلاحظ تعادلاً نسبيًا بين الأشكال (أي بالتعبير الرياضي، سارت السرعة بمتوالية حسابية، ١، ٢، ٣، ٤ من الأشكال) وبالتالي فإن نسبة التعايش تزداد مساحتها كلما اتجهنا نحو الأمام إلى أن نصل إلى ١٩٥٤، بحيث يتم التلاحم.

والأبنية، تقوم على التجاور والتعايش والشراكة الفنية، في زمن أصبح يرفض الإطالة والغنائية الهائمة في الفكر وفي الثقافة، وفي البناء والتعبير، ويسعى إلى ترقية النهج المنظومي، القائم على التفاعل والانصهار والتكامل المعرفي، بين العناصر والعلاقات، في الثقافة وفي الإبداع[١٣].

الهوامش

١- مجلة الثقافة الجزائرية، العددان: ١١٠، ١١١، ١٩٩٥، الجزائر، وزارة الثقافة، ص٩٥.

٢- مجلة الثقافة الجزائرية، العددان: ١١٠، ١١١، ص ٩٢.

٣- فتح الله أحمد، الأسلوبية، القاهرة، مكتبة الآداب، ص ١٨.

٤- صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون و الآداب، ١٩٩٧، ص ٥١.

٥- نبيل علي، الثقافة العربية وعصر المعلومات، عالم المعرفة، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون و الآداب، ص ٤٤.

٦- غالي شكري، شعرنا الحديث.. إلى أين؟، ط٢، ١٩٧٨، بيروت، دار الآفاق الجديدة ص ١٥٧.

٧- محمد أطيمش، دير الملاك، دراسة نقدية، بغداد، دار الرشيد للنشر، ١٩٨٢، ص١٨.

٨- مفدي زكريا، إليادة الجزائر، منشورات وزارة التعليم الأصلي والشؤون الدينية، الجزائر، ١٩٧٠، ص٧٤.

٩- أبو القاسم سعد الله، الزمن الأخضر، الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، ١٩٨٥، ص١٧٤.

١٠- مجلة الدراسات اللغوية، عدد ٠١، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، ٢٠٠٢، ص ٣٩.

١١- سيد البحراوي، في البحث عن لؤلؤة المستحيل، نحو منهج علمي لدراسة النص الأدبي، ط١، بيروت، دار الفكر الجديد، ١٩٨٨، ص ٢٣٣.

١٢- المرجع السابق، ص٢٣.

١٣- نبيل علي، الثقافة الغربية وعصر المعلومات، ص ٢٠٣.

❖ ❖ ❖

الإبـداع

شعر

قصة

نص

١٤٠

شـــهقةُ السَّـــحَر

شعر

سليمان العيسى(*)

إلى محمود سامي البارودي
ورُوّادِنا العِظَام

شَقُّوا الظَّلامَ..
وكانوا شهقةَ السَّحَرِ
يا أوَّلَ الغيثِ..
من كفَّيْهِمُ انْهَمِرِ
كانوا الرجالَ..
فإنْ ننقُشْ رِيَادتَهمْ
على الجِباهِ.. نُكَرِّمْ جَبْهةَ البَشَرِ

* * *

(*) سليمان العيسى: أديب وشاعر من سورية، من كبار الشعراء العرب المعاصرين.
- العمل الفني: الفنان زهير حسيب

تحتَ شجرةِ التوت..

التي صارت نُسْغَ قصيدتي

ورفيقةَ طفولتي..

كان ابنُ التاسعة أو العاشرة

يفتح المجلَّد الأول.. من مختارات محمود سامي البارودي

ويقرأ.. ويحاول أن يختار ما يروقه من قصائد.

ليحفظَها..

مختارات البارودي.. بأجزائها الأربعة

كانت من بين أساتذتي الكبار

الذين فتحوا عينيَّ

على الكلمة العربية الأصيلة

ودرَّبوني على حفظها..

كيف وصلَتْ مختاراتُ البارودي- بأجزائها الأربعة-

إلى ابن القرية الفقيرة، المهمَلة، النائية،

في شماليِّ سورية..

قبل نيِّف وسبعين عاماً..؟

لا أدري..

ولكنها مع ذلك وصلَتْ..

وكانت بين يدي القَروي الصغير

ابن التاسعة أو العاشرة.. الذي أخذ يقرؤُها،

ويحاول أن يختار ما يروقه من قصائد،

ليحفظها..عن ظهر قلب.

❖ ❖ ❖

شَقُّوا الظلامَ..وأيقظوني..

أيقَظوا الوَسَنَ الطويلَ وراءَ ما يُدْعَى الزمنْ

شقُّوا الكَفَنْ..

قالوا: سنُشْعِلُها بزوبعةِ السَّنا

هذي المقابِرْ..

محمود.. انْفُضْ قبرك الأزَليَّ، بِاسم الفجر،

إنَّ الضوءَ يرقدُ..

خلفَ مُغْلَقَةِ المحَاجِرْ

شوقي..بكفَّيْكَ المُضَرَّجَتَيْنِ

دُقَّ نوافذَ الحريةِ الحمراءِ..

مَزِّقْها..عتيقاتِ الستائِرْ

درويش..فَجِّرْ لحنكَ المعجونَ

بالأحزانِ والفُقَراءِ في كل الحناجرْ

قـالوا بلا حَـذَر
ولا جَـزَع: لـهـذا
الليلِ آخِرٌ
رُوّادُنــا.. وبـأول
الـقَـطَـرات مـن
يدِهِمْ
نَزِينُ سُطورَنا..

إنْ يرتعِشْ قَلَمٌ
لشاعرةٍ وشاعرٌ

❖ ❖ ❖

أعودُ إلى شجرةِ
التوت..
فـي الـقـريـة
الفقيرة النائية،
وإلــى ابــن
الـتـاسـعـة أو
العاشرة..



– وإلى هذه الحديقة الضخمة
التي اختارها هذا الرائد العظيم البارودي
بذوق هو الأصالة، وحس هو الجمال،

ويغرق الطفلُ في الحديقة الضخمة،
تلفُّه أشجارها الباسقات..
ويتنقَّلُ بينها.. من متعة إلى متعة..
كـان الـصـغـيـر يتـهـيب هـذا الذي يـراه

أمامه.. كان البارودي يبدو له عملاقاً هائلاً
يفتح مغارة التاريخ، ويلقي بين يديه بكنوزها
دفعةً واحدة ليتأمل ويختار. وبفضول
الطفل الذي يحلم باقتناص المجهول، كان
يقتحم هذا المجهول ويغترف منه ما يشاء..

❖ ❖ ❖

أنشُقُ عبيرَهُم.. فقد مَلأوا السَّمَا
والأرض يوماً.. زَنْبَقاً وعبيرا

إغرَقْ بمَلْحَمةِ الجدودِ.. تبعثَرتْ
فيها العيونُ.. وفُجِّرتْ تفجيرا
أترعْ طُفولَتَك الغديرةَ بالهوىٰ
بالشعرِ.. نارًا في يديكَ ونُورا
إهْمِسْ: سأُصبحُ مثلهمْ متمرداً
وأُدمِّرُ الأغلالَ بي تدميرا

❖ ❖ ❖

أيتها الغيمةُ الوعد..
التي مشت في سمائنا منذ نيِّف ومئة عام!
أيتها الغيمةُ الحُبلى بكل ما تحلُم به
هذه الأرضُ العطشى!
هل دمَّرنا أغلالنا بعد كل هذه السنين
التي صارعْتنا.. وصارعناها؟

أيتها الغيمةُ الوعد..
هل استطعنا أن نفيدَ من مَطَرِك الأوَّل،
وأن نسقيَ به عطاشنا القادمين؟

❖ ❖ ❖

سُؤالٌ.. على مَدِّ الرمالِ يزمجرُ
برأسِكَ يا طِفْلَ الرمادِ ويهدرُ
وتكتُبُه شعراً ونثراً.. وتنثني
رُؤىً.. مِلْءَ جفنَيْ طفلها تتكسَّرُ
سؤالٌ.. سيَذْروني لُهاثاً وجمرة
وأذروه.. لاوَمْضٌ على الأُفْقِ أخضرُ

❖ ❖ ❖

ويَضَع البارودي العظيم يده على كَتِفِ الطفل
الذي تكسَّرت رؤاه ملء جفنيه..
وما زال يبحثُ عن ومض أخضرَ على الأُفُق
ثم يتركه يقول على لسانه:

ما عَرَفْنا غيرَ أطرافِ الأسنَّةْ(1)
مَلْعَباً نَنداحُ فيهِ يا بُنَيّْ!

ما شَكَوْنا.. حينَ أطلقْنا الأعنَّةْ
وركِبْنا الموتَ.. من حَيٍّ لحَيّْ

إتَّخِذْ من وَجَعِ الرِّحْلَةِ جُنَّةْ
وامْضِ.. هذا الدربُ أفْنَى قَدَمَيّْ

❖ ❖ ❖

ويُطرق الصغيرُ خَجَلاً وهَيْبة..
ويعود إلى نبرته الأولى..
التي بدأ بها بطاقته المفتوحة
إلى رُوَّادنا العظام..
ويقول لنفسه:

❖ ❖ ❖

إحْـمِـلْ لَـهُـمْ صَـوتَـكَ المَـطْـعـونَ..

وَارْمِ به

هـذا الظَّـلامَ الـذي شَـقَّـوه..واعْـتَـذِرِ

لـفـارسـي الـنـبـتـةِ الأولـى.. أمـدّ يـدي

قَـال الـربـيـعُ..وأحـنـي هـامـةَ الـزَّهَـرِ

كـانـوا الـرجـالَ.. فـإنْ نَـجْـفـرْ ريـادَتَـهـمْ

عـلـى الـجـبـاهِ.. نـكـرِّمْ جـبـهـةَ الـبَـشَـرِ

❖ ❖ ❖

أيهـا الفـارس العنيـد، القـادم من غُبـار المعارك في كل مكان!

أيها الشاعر الذي حملَ القافيةَ العربيةَ قنديلاً ينير به حالكات منفاه،وأعوامَه الثقالَ الطوال، في أعماق سرنديب.. أيها الضوء المبكّر البعيد القريب! هل كان يخطر لهذا القَّرويّ الصغير الذي يقرؤك ويحفظك في قريته المنسيَّة الضائعة، شماليَّ سورية، قبل نيِّف وسبعين عاماً..هل كان يخطرله أنه سيقف يوماً على منبركَ في القاهرة، يمدُّ يده ليصافحك، ويضع على جبهتك قبلةَ إكبارٍ وحب ووفاء.. لك ولجيلك الرائد، الذي هَزّ المواقد، وقام بالإحياء، بعد عصور من الدمار والفناء؟

أيها الفارس الذي كتبَ ملاحمه بالسيف، وكَتَبها بالقلم، أيها الشاعر السابقُ العَلَم..

تحيةٌ لك.. ولجيلكَ صادع الحَلك..

وسنظلُّ نَرِدُ منهلَك.. ونحصدُ سُنْبُلَك..

ما دام الحُلمُ في الضباب.. والأجيالُ في تمزُّقٍ واغتراب.

❖ ❖ ❖

حاشية:

(١) نفى النومَ عن عينيه نفس أبية لها بين أطراف الأسنَّة مطلبُ- البارودي.

الكشـفُ العَصِـيّ...

شعر

د. شاكر مطلق(*)

اِقـذفْ حجارتَكَ الجديدةَ

في المياهِ الـرّاكدهْ

ودَعِ الـدّوائـرَتَبتَدي

مِن حيثُ أيقَظكَ المَنامُ

ورِعْشةُ الكَشفِ العَصِيّ

على المعاني البائدهْ

(*) د. شاكر مطلق. أديب وشاعر (سورية).

- العمل الفني :الفنان أكثم عبد الحميد .

لدخولِ مملكةِ الكلامْ
ودَعاكَ «تمُّوزُ» الجميلُ
لترتدي ثَوْبَ المَجرّةِ
في احتفالاتِ القصيدةِ
بالفضاءِ وبالعَدمْ
وبكلِّ أشكالِ الغناءْ..
يا شاعرًا ركبَ الرِّياحَ
إلى مَداراتِ الجنونِ
فما استَراحَ منَ الظّنونِ
وما أراحَ منَ السّؤالْ
هَجرَ الدُّروبَ الآمناتِ
إلى الرُّسومِ الدَّارساتِ
وجُبٌّ موروثٍ عَقيمِ
دونَ خوفٍ أو نَدمْ
ليخُطَّ سِفرًا في الرِّمالِ
يكونُ شاهدةَ الطريقِ
إلى مواشيرِ الخيالِ
تبعثرُ الكلماتُ فيها
والمعاني الرَّاكداتُ
وعَنكبوتٌ لا تموتُ
تعيشُ أحلامَ الغبارِ
على رفوفِ المكتباتِ
وفي القواميسِ العَتيقةْ
ليَصوغَ شكلاً للنَّشيدِ
يَليقُ بالزَّمنِ الجديدِ
وما تَغيَّرَ في الحروفِ
منَ المعاني والقيَمْ..

يا شاعرًا خَبِرَ الضَّياعَ
وما توارى واستكانَ
إلى أقانيمِ الجدودْ
قَرأ الحقيقةَ في العَدمْ
حتى انتشتْ فيه المعاني
والحُضورُ السَّرمديُّ
لكلِّ موْروثٍ عظيمِ
عابرًا كلَّ الحدودِ
وكلَّ أبعادِ الزَّمانْ
يأتي كما النَّورُ المُجنَّحُ
من دهاليزِ الوراثةِ
نافخًا روحَ الحداثةِ
فوقَ ألواحِ الكتابةِ
كي يكونَ لنا حضورٌ



وانبعاثٌ كالرّياحِ
مِن الصّحارى والبُحورْ
ونكونَ أهلاً للعُبورِ
إلى مداراتِ القصيدهْ..

ياشاعرًا خَبِرَ النُّشورَ
وعَوْدَةَ الروحِ العظيمِ
إلى المعاني والحروفْ
هلْ جاءت النُّوقُ العِطاشُ
إليكَ في ليلِ التَّجلّي
كي تُساقيها الكُشوفَ

فلمْ تَجدْ إلاّ السَّرابَ
على حروفٍ مِن يَبابِ
لمْ تجدْ نبعَ الضّياءَ
يُعيدُ للمعنى الحضورَ
إذا تَمادى في رؤاهْ؟!..

وعَلَّ يَسيرُ على هَواهُ
وما استَكانَ إلى مَداهُ
كما استَكانَ الحالمونَ
بألفِ ليلٍ مِن خَدرْ
وبألفِ شكلٍ للبلاغةِ

واستطالاتِ القصيدةِ
في غصونِ الأبجديَّةِ
دون زهرٍ أو ثمرْ..

وعلَّ يُحاورهُ القمرْ
يَدعوهُ للوجهِ الخَفيِّ
يُريهُ مُعجزةَ الظَّلامِ
وكيفَ ينبعثُ الكلامُ
مِن الدّهاليزِ الخَفيَّةِ
في كُهوفِ الذّاكرهْ
لابسًا ثوبَ الضّياءِ
وناشرًا ثوبَ المَطَرْ
فوقَ الحروفِ الذّابلاتْ..

هَجرَ المعاني الخُلَّبيَّةَ
والعباراتِ البَهيّةَ
ما توارَتْ مِن غُبارٍ
فوقَ مِرآةِ القصيدةِ
مِن زمانِ الجاهليَّةِ
لا يزالُ على السُّطورِ
يَخطُّ أبعادَ الخيالِ
ويوقِظُ "العَنْقاءَ" فينا
كي تُرينا، كلَّ يومٍ،
وَطْءَ أقْدامِ الجُدودِ
إلى المعاني الدّارساتْ..

هَجرَ القبيلةَ والحدودَ
وكلَّ أبعادِ المكانْ
بحثًا عن السِّرِّ القَديمِ
وخَاتَمَ الجانِ المُخبَّئْ
في تجاعيدِ الحروفِ
ليُعيدَ أمجادَ الكُشوفِ
تَسيلُ في صَمتِ الفُصولْ
مِن كفِّ سيّدةِ المَراعي
تَدنو بتِرياقِ الأفاعي
كي نعبُرَ الموتَ الصّغيرْ
إلى فضاءِ التَّجربهْ
ونقومَ مِن بينِ الرَّمادْ
لنعيدَ تشكيلَ السَّديمِ
وما تراكمَ مِن دهورٍ
في بساتينِ الرّغابِ
على تجاعيدِ الدِّماغْ

ونعيدَ تشكيلَ الفَراغِ
على مداراتِ التّجلّي
ونعيدَ للمعنى الحضورَ
على انحناءاتِ السُّطورِ
تَدورُ كالقمرِ الكَسيرْ
بين الحقيقةِ والخيالْ
نُلقي «الكنايةَ» و «الجناسَ»
وناقةً نفَقتْ مراراً
مِن تفاعيلِ «الخَبَبْ»
ومِن «البلاغةِ» و «الطِّباقْ»
في الجُبِّ مِن أجلِ الرَّحيلِ
إلى فضاءاتِ الجَبَلْ
لنصيرَ صِنْواً للألوهةِ
في الخُلودِ أو العَدَمْ
نبني معابدَنا الجَديدةَ
فوقَ أطْلالِ البَيانِ الجاهليِّ
على الصَّحارى والقِمَمْ
وندُقُّ ناقوسَ الصلاةِ
على انكساراتِ القصَبْ
فوقَ المياهِ الرَّاكدةْ
فلعلّها تصِلُ القصيدةُ
عَرْشَها الكونيَّ فوقَ المقْصَلَةْ
مِن أجلِ أرواحِ الحروفِ النّازفةْ..

يا أيها الطفلُ الوَديعُ
وشاعرُ الأنواءِ في أنقاضِ «أوروكَ»
لا تَخفْ
وَحشَ الكهوفِ البائدهْ
لا تَخشَ كهّانَ القَبيلةِ
أو سيوفَ القائمينَ
على تراثٍ مِن جِيَفْ
أمسى رُكاماً مِن كلامٍ
بَعدَ أنْ هتَكَ «المَغولُ» المُحْدَثونْ
أسوارَ «بابل» و «النَّجَفْ»
وقَضوْا على «دارِ السّلام»
وإرْثِ «سومرَ» في العربْ
واشربْ كؤوسَ المارقينَ
الأولينَ الخارجينَ
عن الوَصايا والعشيرةِ
وابتكاراتِ «الخليلِ» الّلاحقةْ
في رحلةِ التِّيهِ الطَّويلةِ
والعَسيرةِ والجميلةِ

نحو شعرٍ مُبتَكرْ
واكتبْ خيالَكَ بالخيالِ
بكلِّ ما وهَبَ الجمالُ
إلى الحروفِ مِن القِممْ
وبكلِّ أشكالِ البَيانِ
وما تجلَّى في المعاني
مِن حضورٍ أو عدَمْ
لتكونَ أهلاً للعبورِ
إلى مَداراتِ القصيدةِ
أو دَلالاتِ الحَجرْ
فوقَ المياه الرّاكدهْ..
هذا أوانُ الفاجعَهْ
زمَنُ الطّيورِ الرّاجعهْ
للذَّبحِ ليلاً في العَراءْ
زمنُ انطفاءِ الأمّةِ العَمياءِ
في العَصْرِ الضّريرْ
زَمنُ القصيدةِ والمَصيرِ
وكلُّ حَرفٍ مُبتَكرْ

زمنٌ سيتلوهُ انفِلاتٌ
مِن نواميسِ الكتابةِ
والألوهَـةِ والبَشرْ
ومنَ التّحنّطِ والرُّكودْ
زمنُ الكتابةِ في الشّجَرْ
في الشّمسِ أو فوقَ القَمرْ
زمنُ الوُلوجِ إلى المعاني
عَبْرَ مَقبرةِ الوجودِ
أو الخَلاصِ المُنتَظَرْ
منْ دون وَردٍ أو بكاءٍ
وبدونِ أقنِعةِ الحَياءْ
مِن بَعدِ أنْ صار النّخيلُ
مُصنّعًا في «كَربَ»
وجاءَ وحشُ «العَولَمةِ»
يُملي أقانيمَ القصيدةِ
والبيانَ اليَعرُبيَّ
وإرثَ «سومرَ» والبلادْ
ويَخطُّ ناموسًا جديدْ..

❖ ❖ ❖

١٥١

الوحــام(**)

قصة

مالك صقور(*)

ما إن وطئتْ قدَمُهُ أرضَ مكةَ، حتى خرّ ساجداً، مُعفراً جبينَه، مقبلاً ترابها المقدسَ.

أحسَ بسعادة، لا قبلَها ولا بعدَها سعادةٌ.. سعادةٌ غامرةٌ تسربلُهُ، هو غيرُ قادرٍ على وصفها، أو التعبير عنها.

سَحابةٌ زرقاءُ- بيضاءُ تحملُهُ في فضاء لا متناهٍ، يفضي إلى برزخٍ رائعٍ بهيج. فيضُ فرحٍ، يثلجُ الصدرَ، ينعشُ النفسَ، يبهجُ القَلبَ، أحس انه خفيفٌ كما ريشةٌ وهو الذي بثقلِ فيل.

(*) مالك صقور: أديب وقاص (سورية).

(**) هذه القصة فازت بالجائزة الأولى في المهرجان الثقافي بالرقة.

- العمل الفني: الفنان علي مقوص.

الحمد لك يارب.

والشكرُ للسيدة الوالدة، التي حضّنتهُ ودفعتهُ كي يؤدي فريضةَ الحج. فهو لم يعتقد أنه سيكون سعيداً، بهذا المقدار. ولم يتوقع هذه الفرحة الفياضةَ التي تغمرُ الروحَ، وتزكي العقلَ، وتجعل الجسدَ خفيفاً.

الحمد لك يارب.

والشكرُ للسيدة والدته. إنه في الديار المقدسة، إنه في مكةَ، هذا هو المسجدَ الحرامُ، وها هي ذي الكعبة. نعم، هذا هو البيتُ العتيقُ..

وها هو ذا، قد جاءَ ليغتسلَ من ذنوبه، ويتطهرَ من آثامه.

شعوره بهذه السعادة الغامرة، وإحساسه بهذه الراحة النفسية، جعلاه على يقين تام، بأنه سيعود نظيفاً، كيوم ولدتهُ أمُّهُ. وبدا متلهفاً للغد، حيثُ سيطوفُ حولَ الكعبة. وسيلمسُ الحجرَ الأسودَ، الذي سيشهدُ له يومَ القيامة وسيعود طاهراً، تائباً، وحجتهُ بإذن الله، مقبولةٌ.

في غمرة هذه السعادة السماوية التي هبطت عليه، قررَ أن لا ينامَ. فكيف ينامُ، وهو قريبٌ من الكعبة، وهو في المسجد الحرام- هو في بيت الله. لذا، قرر أن يبقى قائماً يصلي.. قرر أن يقضي الليلَ راكعاً ساجداً، متضرعاً، متوسلاً، فهو في الحضرة القدسية.

وأبوابُ السماء مفتوحةٌ. لهذا كله. يجب أن لا يغمضَ له جفنٌ، حتى موعد الطواف. فالثوابُ على قدرِ المشقة.

لكن في الهزيع الأخير من الليل، سطا عليه النومُ. والنومُ سلطانٌ. وسرقته غفوةٌ.. لحظة، لحظات. أو دقائق قليلة.. واستيقظ مذعوراً، لقد انطفأت سعادتُهُ..

رأى في المنام. لا، هذا ليس مناماً. إنها رؤية صادقةٌ. رأى نفسهُ يطوف حولَ الكعبة: طوفانٌ أبيضُ من البشرِ يموج هائجاً حولَ الكعبة. ملايينُ الأصواتِ تشقُّ عنانَ الفضاءِ إلى السماء السابعة:

«لبيك اللهم لبيك..» وهو يرخي بثقله، كل ثقله متجهاً إلى الحجر الأسود. لكنه رغم محاولاته المضنية المستميتة، يجد نفسهُ بعيداً في الطرفِ الآخر. كأن قوةً نابذةً، تقذفُهُ بعيداً. وينتفض فجأة.. إذ يرى بأمّ عينيه أجيراً له، يرى الراعي حسيّون، يسبقُهُ إلى الحجر الأسود. والناسُ تشق له طريقاً.. وبهدوء بكل هدوء يقترب الراعي من الحجر الأسود، ولا أحد يزاحمهُ، فيلمسُ الحجرَ، لا بل ويقبّلهُ، ويرفع يديه مبتهلاً إلى السماء..

استيقظ مرعوباً.. والذعرُ استبدَّ به.

لقد انطفأت سعادتهُ. غاضت فرحتُهُ، غمامةٌ سوداءُ أحاطت به، وأثقلت تعتم القلبَ.

لماذا يا ربي،
لماذا؟

الأجـيـــرُ-
الحقيرُ، الراعي
حسّون.. يسبقه
إلـــى الحـــج.
ويفـوز بـلـمـس
الحـــجـــــر
الأسودوتقبيله،
والراعي يتقدمُهُ
بخطوات، غـيـر
مكترثٍ بسيده
ولا يأبهُ لـه، ولا
يـراه حـتـى ..
وهـو يـغــــدو
منبوذا..

لماذا ياربي،
لماذا ؟



لو كان غير
هذا الراعي الوضيع، ربما لم يحزنْ، ولم
يكترث. ولكن هذا الراعي بالذات،
حسّون.. كبرَ عليه الأمرُ.

«أنا سليمان بيك- سيدُ سهلِ عكار المطلق- بشقيه اللبناني- السوري... أنا، الذي أوامرُهُ، تنفذ من صافيتا شمالاً حتى بيروت جنوباً.

لماذا ياربي، لماذا ؟

«ثلاثُ مرات يغفو، ثلاثُ مرات يستيقظ مذعوراً، فالمشْهدُ ذاتُه.. إذن، الرؤيا صادقةٌ، أمهُ، السيدةُ الكبيرةُ، كذلك صادقةٌ..

أمه، الستُ الكبيرةُ، هي التي نقلت له بغضَ الفلاحين والمرابعين، والأجراء، والرعيان. وهم بدورهم أقنعوا القلبَ الطيبَ والدته، أن تجرؤ لتقولَ له:

– يا سليمانُ، كان أبوك ظالماً، وكان

جدُك ظالماً أيضاً. ولكن يهمني أمرُك أنت.. وهؤلاء بشرٌ، مخلوقات اللّه.

يا سليمانُ: انقلبت الفاتحةُ عندَهم هكذا: «**بشر القاتل بالقتل والزاني بالفقر وديارُ الظالمين بعدَ حينٍ خرابٌ**».

– أنا، بيك، ورثتُها عن سابع جد، وهؤلاء الرعاعُ، طامعون، كلابٌ، هؤلاء عبيدٌ، وليسوا بشراً.. صفرُ الوجوه، إذا ما ظلمتهم ظَلَموا..

– هؤلاء عبيدُ اللّه ، يا سليمانُ، وليسوا عبيدَك. اسمع يا سليمانُ.. إن اللّه يمهلُ ولا يهمل. وكفاك ظلماً..

– أنا سليمان بيك وهذه الأراضي كلُها لي، وهم يعيشون بأرزاقي، وينهبون خيراتي، لحمُ أكتافِهم من فضلةِ خيري.

– الفضلُ للّه يا سليمان. ولولاهم– لما كنت أنت بيك..

وإني أنصحك أن تتركَ، الراعي حسيون الطيب.

– نعم، نعم، سأفعل.. وفي سره قال:

– ماذا لو عرفت يا أمي ماذا جرى بيننا، قبل مغادرتي للحج:

[كان غروباً، وكان على فرسه– الزرقاء– الأصلية، التي ربحت السباقَ في بيروتَ قبل أيام.. وكان يتفقد مزروعاته، ومواشيه، وكان يحس بنشوة عز طاغية. وإذا بالراعي حسّيون على رأس القطيع متجهاً إلى الإسطبل.

– أين الكبشُ– المرياعُ، ياحسّيون؟

– الكبشُ نفقَ يا بيك..

– وكيف نفقَ يا حسّيون؟!

– لا أعرف ، ربما ، أفعى، يا بيك.. وربما..

لم يدعْهُ يكمل كلامه، بل غافَله وساطهُ بخيزرانة لينة، لتطالُه من كتفهِ الأيمنِ حتى وركه الأيسر.

لم يصرخْ حسّيون..

لكنه شعر أن قلبَه انتزع من أحشائه.. سيخُ ثلج في البداية، تحول بسرعة الومضِ إلى سيخ حار وقد انتزع اللحمُ من ظهره. فأمسك حسيون بلجام الأصلية وجذبها شاداً إلى الأسفل فتخّت الفرسُ على أربعِ محمحمة، وسقط البيك أرضاً . وها هي جزمةُ الراعي تطأ رقبةَ البيك..

– سأذبحُك بنعلي.. يا كلبُ

– انتظر يا حسّيون.. سأعفو عنك، وأجعلك غنياً لولد ولدِك.. إن كتمت السرّ.

– أي سرٍّ ؟

– ما جرى بيننا.

– قل يا بيك، أتريد أن أسمع منك، أي سر؟!

- أنت تعرف
- قل . وضغط على رقبة.
- اكتم، إني سقطت عن الفرس.
- وماذا أيضاً: أريد أن اسمعها منك
- اكتم، أنك دعستَ على رقبتي.
- قم، يا نـذل، مع أني لا أصـدقك.

وأمسك بتلابيب البيك:اسمع يا بيك: اسمع يا سليمان، يا بيك.

(التالتة فالتة) وهذه هي المرة الثالثةُ.

وأنا عنك عفوتُ. لو كانت «المرتينة» معك، قتلتني. لذلك، لن تراني بعد الآن.

- اسمع يا حسّون. فعلاً، لو كانت معي (البارودة) لفرّغت في صدرك ألفَ طلقة. لكن..اكتم السر. ولا ترحل..!

استرجع البيك هذا المشهدَ، وقال: كم كنت صادقةً يا أمي، عندما قلت، اترك حسّون بحاله، حاصر الفارَ يعضّكَ..

ولكن، ما شأن حسيون في هذا كله الآن.. الراعي الوضيعُ لا يصلي، ولا يصومُ، ولا يدفعُ زكاة، حتى ، ولا ينوي أن يحجَ. فكيف سبقني إلى الكعبة، إلى الحجر الأسود، أكاد أن أجنّ يا ربي..

لماذا يا ربي لماذا؟!

لقد انطفأت سعادتُهُ، غاضت فرحتُهُ، وفقد حماستَهُ للطواف..

وبقي كالمجنون يردد: حسيّون الكلب، حسيّون .. الأجير الحقير.. حسيّون؟!!

❖ ❖ ❖

في أثناء ذلك، وعلى بعد آلاف الكيلومترات، كان حسيّون يرتعُ وقت القيلولة.. ترك القطيعَ بعيداً، وجاء (المخاضةَ) المهجورةَ المؤدية إلى قرية (البيرة) واسترخى تحت الصفصافة الحانية من كل الجهات. فبات يرى ، ولا يُرى، وفي رأسه، فكرةٌ واحدةٌ: الهربُ من بطش البيك:

«سعرُكَ يا حسيون، طلقةٌ واحدةٌ. فهذا الطاغيةُ الذي ذهب للحج، لن ينسى أني دستُ على رقبة ربما يعلقك يا حسيون من رقبتكَ، أو من رجليك ، ويجعلك عبرةً، لكل البشر. هذا غدّار، يا حسيون، وتذكر كلَّ عام يقتل قتيلاً. وأكثر.. انجُ بنفسك، يا حسيون ، والبيكُ، الآن، بعيدٌ من هنا يتباركُ بالكعبة ليغسلَ ذنوبَهُ، ولو أنه غطس بالنهر المقدس ألفَ مرة، وحج ألف مرة، لن يغفرَ الله لأناس كهؤلاء، انجُ بنفسكَ يا حسيون..، اهرب.. فمن أنت تجاه سطوة البيك وقدرته.. من أنت؟!

أبوك كان أجيراً ، عند أبيه، ثم عنده، وأنت يا حسيون، بقوة بغل، أيضاً عنده.. ولا يُعرف لك عملٌ محددٌ.. راعي، وأجير، ومرابع، وابن كلب، هات علفاً، يا حسيون، اذهب، للحصاد، يا حسيون، خذ ماءً، اذهب

للفلاحة، هات حطباً، اسرح بالقطيع، اربط الجـامـوسَ، روِّض المهـرةَ، اكنس البيـدرَ، هيِّىء المعالفَ.

انج بنفسك، يا حسيون، قبل أن يرجعَ.. فلن تفلتَ من قبضته.. يا حسيون..

حسّيون!!! ستبقى حسّيون، ولو صار عمرك تسعين عاماً، ستبقى حسيون.

لا أنت ، حسن، ولا حسين ، ولا حسون حتى، أنت حسيون وبَسْ..

منذ خمس سنوات أجبركَ على قص شاربيك.. كان في عرسِ ابنِ أخيه، وكان كلُّ (البيكاوات) من منطقة (الهرمل) حتى جرد سورية. ولكي يتباهى بفرسه الزرقاء وكانت مهرةً، قال لك، اليومُ يومُك، يا حسيون، يومَـها بيّضت له وجهه، وكنت خيالاً، والزرقاء أنت روضتها، وسبقتهم بالطراد جميعاً، ثم قال لك، انزل للدبكةِ، وأرني، يا حسيون.

ولأولِ مـرةٍ تـلبسُ الشـروال والـزنار والقميص الحرير الزم عند الرقبة، أمه، هـي الـتي أعـطـتكَ الـشـروالَ والـزنـار والقميص الحرير، ومسكت على الأول في صف الدبكة ودار المرسحُ، وعـلا صـوتُ «عبد اللّه الريس» شـوباش لـراعي الأول، مـرة ومـرة ومـرة، وكنت تسرق نظرةً من البيـك الذي يتصدرُ المرسحَ، ونظرةً من سعدى، ورأيت زلمَّته، يقترب منه يهمسُ في أذنه، حالاً، توقف الطبلُ، والمزمارُ ، وجاءكَ المشويشُ ذاتُه.

- كلّم البيك.

- نعم يا بيك، وأنت تمسحُ العرقَ.

- قصّ شاربيك، يا حسيون.

- وليش يا بيك؟!

- فقال زلمتُه بوقاحة: ومن يسأل البيكَ، يا حسيون؟ لماذا؟! ألا تعرف، أنه لا يجوزُ أن تقلدَ البيك.. كانت الشواربُ موضةً للرجال. وكان شارباه معقوفين إلى الأعلى، وعلى كل فردةٍ يقف صقرٌ.

وكان شارباك أجملُ وأبهى..

حـرمـوك العـرسَ والدبكةَ وحلقتَ شاربيك، وغطيت وجهكَ شهوراً، كي لا يراك أحد. يومها، عطفت عليك السيدةُ الكبيرةُ.

- لا تهتم، يا حسيون، أنا أعوضَ لك.

السيدةُ الكبيرةُ تُحبكَ. ولكن كيف يا حسيون تحبك!! وقبل ثلاثة أشهر، وعندما نويت، أن تتزوجَ من سعدى، أغتصبها عنوة، وجعلها في حظيرة الخدّامات، وقال علناً «وما ملكت أيمانكم» ثم زوّجها في قرية مجاورة من فلاح معتوه فقير ما لبث أن مات.. وكيف مات؟!

اهرب يا حسيون، وانجُ بنفسك، بعد الحادثة الأخيرة سيقتلك، هو قال: لا، ولكنه سيعود وسيقتلك.. !]

وفجأة، سمع وقعَ أقدامٍ على حصى النهر. نهض ونظر من بين أغصان الصفصافة، وإذ بسعدى، سعدى، حبيبته بذاتها، بشحمها، ولحمها.. سعدى، تمشي وتلتفت يميناً وشمالاً، تحمل بيديها صرّةً، كما أم تحمل رضيعاً مريضاً.

- إن جئتِ تخفي عارَكِ، يا سعدى، سأطمركِ فوق السقطِ المجهضِ.. هكذا تخيّلَ، وهكذا حدّث نفسَهُ وتوثب مثلَ نمرٍ، يراقبُ، ماذا ستفعلُ سعدى.. فكتْ سعدى الصرّة.. ويا لهول المفاجأة، ويا لهول ما رأى.. كان قطاً مذبوحاً. جمد في مكانه وصعقته المفاجأة: «قط مذبوح!! ما هذا!!»..

ثم سحبت سكيناً وراحت تسلخ جلدَهُ..هنا لم يتمالكْ أعصابَهُ، فصرخ بها:

- ما هذا يا سعدى؟!

جفلت المرأة، سقطت السكينُ من يدها، هربَ الدمُ من وجهها، كاد أن يغمى عليها. انلجم لسانُها. فنهض متجهاً إليها..

- ما هذا يا سعدى؟!

سبقتها دموعُها .. ثم قالت:

- كما ترى .. إنني في الوحام يا حسيّون..

- ماذا قلت!!

- إني أتوحمُ، زوجي مات، كما تعرف، ولا أهلَ له. ولا لي. وإني أتوحمُ باللحمة. وليس لدي شيءٌ، فكما ترى ..

لعينيك يا سعدى، لعينيك ..

آخ يا سعدى، إذن، مات أبي بالوحام وأمي كذلك. والجميعُ يتوحمُ على اللحمة.

اليوم، الوقفة - وقفة عيد الأضحى يا سعدى، اليوم الوقفة، وسيدنا ، البيك، يقف هناك، يضحي، هناك.. وأنا سأضحي من أجلك هنا، ولعينيك يا سعدى..غداً العيد، والرجالُ، يتلمظون، ولا أحد يجرؤ على شيء، انظري ، البرية تعج بالجِمال والجاموسِ، والبقرِ والأغنامِ. وغداً العيد .. حتى الصوص لا يجرؤون أن يذبحوه. ويتلمظون وكلهم في وحامٍ أبدي.

لعينيك يا سعدى...

وبخفة نمرٍ، أتى بكبشٍ.

- اجمعي حطباً، يا سعدى، هاتي حطباً كثيراً،

كبش ، اثنان، ثلاثة، القطيع جاهز.. وليكن الطوفان ..

لعينيك يا سعدى.

ولكن قولي لي! أنت واحدة تتوحمين، وماذا إذا توحمت كل النساء، وماذا إذا ضيعتنا كلها توحمت؟

وماذا ...

وماذا إذا توحم كلُ الناس؟!!..

❖ ❖ ❖

انطلاقاً من دمشق

نص

فاضل السباعي (*)

لم تكن المرّة الأولى التي أمتطي فيها الجوَّ باتجاه الولايات المتحدة، ولكنها المرة الأولى التي أتوجّه إليها انطلاقاً من الوطن. ففي تلك المرة البعيدة سافرت إليها آن كنتُ في باريس، ومنها سافرت إلى نيويورك. واليوم أسافر من دمشق، أول عاصمة في تاريخ الحضارة العربية، إلى.. لوس أنجلوس، التي يُشابه مناخُها نظيره الذي به تتمتع ديارنا الشامية.

(*) فاضل السباعي: أديب وقاص سوري، له العديد من الكتب والروايات والقصص المطبوعة.

- العمل الفني: الفنان زهير حسيب.

تستغرق رحلتي أربعاً وعشرين ساعة، لست أخشى فيها من التحليق في الأجواء العالية- وأنا رجلٌ شديد الاستسلام لقدره- ولكنّ يُتعبني تطاولُ الجلوس في كرسي الطائرة، في المرحلة الثانية من هذه الرحلة، مدة إحدى عشرة ساعة متواصلة. وقد أصبحت، في سنّي هذه، أعاني من متاعب الجلوس المديد ، فجربت على أن أقطعه، وأنا في بيتي، بكثرة التحرّك والتنقّل.. والآن،في انحشاري في كرسي الطائرة ، كيف أغادره، وفي أيّ الأرجاء أتنقّل؟

بدا ابني «فراس» أكثر منّي سعادة بالسفر. فهذه الرحلة هي عندي زيارة لبعض الأهل محدودة الزمن، وهي عنده أملٌ مفتوح على مستقبل يَعِد بأشياء غير محدودة. وقد عرفنا، في زمننا المتأخر هذا، مدى السحر الذي ينتاب شبابنا، من أن تلك البلاد الجديدة تقدّم لهم المنّ والسلوى ، والجمال أيضاً. وأحسب أنّ بُعد المسافة يعمل على تجميل الوعود وتهويل الآمال، يزيد من ذلك المعاناةُ من تهميش الإنسان في أوطاننا الحبيبة، وغيابُ العدالة الاجتماعية، واحتكارُ النفوذ والثروات من قِبل قلّة من الناس قد انفتحت شهيتهم في هذا المجال، وليس ما يدلّ على أنها تنوي أن تنسدّ!

❖ ❖ ❖

مرّ بي. في ساعة متأخرة من الليل، ابني مصطحباً أفراد الأسرة كباراً وصغاراً، محتشدين في سيارتين، منهم من ظهر الفرح على وجهه ومنهم من كمد. ثم أخذت السيارتان تنهبان الطريق إلى مطار دمشق الدولي.

كان قد شغلني، في الأيام الماضية، إعدادُ حوار، حرصت إحدى الإعلاميات النشيطات على أن تُجريه معي، كان بعضه شفوياً وبعضه الآخر خطيّاً . وقد سهرتُ في صوغه وإحكام الإجابات فيه، بعد وعد من الإعلامية بأن ينزل الحوار في إحدى الصحف اليومية مع ما يتخلله من جرأة في انتقاد ما يجري على السطح أو يدور وراء الكواليس، في الوسط الثقافي، وخاصة ما يتعلّق بي شخصياً. وقد تمت كتابة الحوار على الكمبيوتر، وطبع ودقّق مرتين. ومع ما بُذل من جهد في إعداده، واعتداد صاحبته بما أنجزت، أحببتُ أن أهتف إليها ونحن في الطريق إلى المطار ، في هذا الوقت المتأخر (قُبيل منتصف الليل)، لأشكرها على ما بذلت وأهنئُها على ما أنجزت، وأقول لها إني أردت أن يكون صوتها الإعلامي آخر ما أسمع من أصوات أصدقائي الأدباء وأنا في طريقي إلى هذا السفر النائي.

نقلنا أمتعتنا من السيارة إلى العربة. ثمّ وقفنا مع الأسرة نتجاذب أطراف الحديث.



الصغيرتان «زين» و«نايا» تلعبان وتمرحان في بهو المطار، غيرَ واعيتين أن معانقة الأب في منتصف هذه الليلة، لن تتجدّد في الغد التالي ولا في المستقبل المنظور. ثمّ كان عناقٌ ودموع. ودخلنا لمتابعة إجراءات السفر، إلى حيث لا يمكننا الخروج إلا إلى باب الطائرة رأساً.

ومطارنا، «مطار دمشق الدولي»، يمتاز بجمال المظهر ورقيّ المخبر، لدى المغادرة وعند الاستقبال، يقوم بخدمته أناسٌ لطفاء، يستقبلونك بالترحيب ويودّعونك بالبسمات، إلا إذا احمرّت العين أو جاشت النفس. وبعد أن مُرّر متاعُنا تحت الأشعة، ثمّ وُزن ودُفع إلى «البساط المتحرّك» ليسبقنا إلى بطن الطائرة، صَعِدنا في المطار إلى الطابق العلويّ، حيث زرنا «السوق الحرة»، فاشترى ابني - الذي لمّا

تُكرمه الأيام بعدُ بالنجاة من التدخين- مقادير من السكائر، ما يراه «مؤونة»، له وهدايا لمن ينتظرنا في لوس أنجلوس.

ممّا أحبّ أن أتوقّف عنده قليلاً، أنه تبيّن لهم، في التفتيش الأخير قبيل دخولنا «البوابة»، وتبيّن لي أيضاً ، أني أودعت «أدوات الحلاقة» في الحقيبة السوداء التي أحملها بيدي . وقد بدا أنّ هذا أصبح - في الزمن الأخير من الممنوعات..ولكن أين نذهب بهذه الأشياء ومتاعنا سبقنا إلى الطائرة؟ وكان الحلّ، بعد استئذان مضيفي الطائرة، أن توضع هذه الأدوات في كيس صغير خاص يُحتفَظ به عند المضيفين الذين يُسلّمونها إيّاه في آخر الرحلة.

بعد دخولنا الطائرة، وقد تجاوزنا منتصف الليل، هتف ابني - بالخلوي الذي «يتسلّح» به - إلى زوجته، فعلم أنّ طفلته زين، بنت السابعة ، والتي نجحت الأولى إلى الصف الثاني في مدرسة «الأعراف» النموذجية في ضاحية «دُمّر»، لحظة دخلت بهم السيارة في طريق العودة أول الضاحية، انفجرت بالبكاء: أدركت الطفلة، في هذه اللحظة، أنه لن يكون هناك اللقاء اليومي المعتاد بينها وبين الأب.

اتخذنا موضعنا في الطائرة KLM في رحلتها الـ 601. كل شيء على ما يرام. أمامنا ساعاتٌ خمسٌ تقطعها الطائرة الـ «إيرباص» ذات الطابقين ما بين دمشق والعاصمة الهولندية استرحنا أنا وولدي، يُرَجِّع كلٌ منا أحلامه: يستحضر هو حلمه بالعمل والكسب المادي وبناء الأسرة، وأحلُم بالكتابة، وبالربح المعنوي، أعني : الإسهام في بناء أدب أمتي المعاصر ، ولو بلبنة صغيرة.

ترك ابني الوطن إلى المغترب، على أن تتبعه أسرته حسب ظروف العمل، وقوانين الهجرة الأمريكية المطبَّق منها وما قد يستجدّ.

وتركت بيتي،ومكتبتي الخاصة، ودار النشر التي أسّستها منذ سنوات أقدِّم عبرها أعمالي ، هجرت الحديقة، وأشجار الكبّاد والنارنج وشجيرات الورد والياسمين والعَسَلة (العراتليّة)،وأصص الزّريعة، التي أسقيها بيدي، وأحياناً أسمعها الموسيقا والأغاني كي تنتعش وتزكو، وهل أعترف بأني أغنّي لها، بصوتي، الأغاني الشامية كي تطرب! حَرَمْتُ نفسي من الاستمتاع بغناء ذلك الشحرور الأسود ذي المنقار البرتقاليّ اللون، الذي حلّ في هذا الصيف عينه ضيفاً على حديقتي. خلّفت ورائي البركة، ونافورتها التي تُغَنّي، فأسمع غناءها أنغاماً تتساقط على سطح الماء، حين أكون في الحديقة أكتب سويعات الصباح، وعند الغروب، وفي منتصف الليل، وساعة الفجر، مستجيباً للوحي والإلهام.

ظلّت ابنتي وزوجها يُلحّان عليّ في

الزيارة، حرّضاني تحريضاً حتى اندفعتُ إلى طلب التأشيرة، فلمّا حظيت بها كان تأثير الإلحاح قد فَتُر، فدسّا عليّ ابني، الذي تهيأ للسفر وهيّأني.. وغداً، هل يتاح لي أن أواصل الكتابة في لوس أنجلوس؟

❖ ❖ ❖

في السابعة صباحاً حسب توقيت دمشق، حطّت بنا الطائرة في العاصمة أمستردام، التي تتأخر في دورة الفلك ستين دقيقة عمّا هو في دمشق. تلقّانا في المطار مطرٌ خفيف، نزلنا دون إجراءات معقدة. «تعيّن علينا أن نغسل، في هذا الصباح، وجوهنا ونُسوِّك أسناننا، لنزيل شيئاً ممّا عَلق بنا من وعثاء السفر. ولم نكن نحسّ جوعاً، بعد تلك الوجبة الخفيفة التي قُدِّمت لنا في الطائرة. فاشتهينا شرب فنجان «قهوة اكسبريس»على الرِّيق، في مقهى في المطار صادفناه دفعنا إليه مبلغاً. وجلسنا على كرسيّين عاليين، نطلّ من وراء الزجاج مضطرّين على خلفية للمطار فيها منشآتٌ وآليّات تتحرّك، ولم يكن هذا بالمنظر الخلاب.

كان علينا أن نقضي في هذا المطار ساعات خمساً كوامل. فقمنا نتجوّل فيما يلينا من الأماكن، ونتعرّف. رأينا الردهات، التي يُفضي بعضها إلى بعض، طويلة طويلة، حتى إنها لتمشي فيها سياراتٌ على الكهرباء، تتسع لراكب بجوار السائق ولاثنين آخرين يجلسان خلفه متّجهَين إلى خلف. وكان يتوسّط هذه الردهات الطويلة دروبٌ متحركة تمضي بالواقف عليها، أو الماشي، إلى حيث يريد ذهاباً وإياباً.

ابني ، المغرم بالخَلَويّ يستفيد منه حتى وهو خارج الحدود، هتف إلى الأسرة، مُبلغاً إياهم أنّا نزلنا في أمستردام، وأنّ ما بقي لنا، للإقلاع باتجاه الغرب، ساعاتٌ أربع، ثلاث، اثنتان... فكأنه يتسلّى.

عندما تجمّعنا ، نحن المسافرين إلى لوس أنجلوس، عند البوابة 20، أوقفونا في صفّين، أحدهما لركاب الدرجة الأولى . ولحظة نظر رجل الأمن في جوازَي السفر الخاصّين بنا، أشار إلى ابني أن يتوجّه إلى ذلك الموظف الذي هناك، الواقف وراء جهازه مترقّباً. ولمّا كنّا- نحن العرب- قد بتنا أمة مشكوكًا في نوايا أبنائها نحو الولايات المتحدة فإنّ كل مواطن منّا أصبح يخشى الوقوع في «القبضة»، وعندئذ لن يسهل الفكاك منها ولا التعرّف على الأسباب! ولا بد من أن أنصرف باهتمامي إلى الموظف الذي يتصفّح جواز سفري، أخذت أرقب ابني، وهو بين يدَي ذلك الموظف، خائفًا عليه من شرٍّ خفيّ. والذي كان أنّ الموظف مرّر بطاقة الإقامة (Green Carde) في جهازه. ولم أستطع أن أستقرئ ملامحه الجامدة ما إذا كان الأمر قد تمّ على خير .. إلا بعد لحظات خلتُها دهراً.

ومع أنه كان قد تمّ تفتيشنا في مطار دمشق على نحو ما ينبغي، إلا أنهم بدوا هنا غير واثقين من ذلك التفتيش، الذي جرى في بلد ينظرون إليه على أنه «غير مأمون»، فمرّروا أجسامنا تحت الأشعة، ولسنا نشك في أنهم عرّضوا حقائبنا هناك- دون أن نعلم- على الأشعة أيضاً ليتأكدوا!

وحدثتْ لنا، بعد أن أذن لنا بالتحرّك، أنهم- لدى دخولنا «النّفق» المفضي إلى باب الطائرة، نَحّونا- أنا وولدي - جانباً، ووجهونا إلى نفق ثان إلى اليمين، دون سائر الركاب الذين اتفق لنا أن رأيناهم يتابعون المسير في النفق الأول، واستجبنا. ولم نر، هذا النفق الذي سرنا فيه، يقود إلى باب الطائرة في خطٍّ مستقيم، بل مضى بنا في اتجاه منحرف أكثر فأكثر نحن اليمين، لاح لنا في نهايته باب مغلق، قلنا: أولئك هم عزلونا عن الركاب، حتى يقذفوا بنا من هذا الباب إلى أرض المطار، ثمّ يرحّلونا إلى بلادنا! وضحكنا، قبل أن نرى عند هذا الباب منعطفاً نحو اليسار، ومنه رأينا باباً آخر للدخول إلى الطائرة:للّه درّهُم! لقد أرادوا أن ندخلها من بابها الخلفي! واستقبلتنا المضيفة الهولندية باسمةً، آخذةً بيدنا إلى مقاعدنا، فحمدنا اللّه على السلامة!

لاحظ ابني، أكثرَ ممّا لاحظت، أنّ ركاب الطائرة هم من المسنّين الطاعنين وأغلبهم من النسوة العجائز، فبدوا لنا وكأنهم سُيّاحٌ أمريكيون عائدون بعد زيارة إلى أوروبة، أو لعلهم سيّاحٌ أوروبيون يقومون بزيارة إلى لوس انجلوس. أو أنهم خليطٌ من هذين الفريقين.

تبادلنا الحديث أنا وابني: يتحدث هو عن آماله، وأتحدث عمّا وعدت أصدقائي من أني إن انسكب عليّ الوحي والإلهام وأنا في المغترَب أطلتُ الإقامة، وإلا حزمت حقائبي وعدت إليهم مسرعاً.

أحديثٌ عن العودة ونحن نستعدّ للإقلاع؟ وابني يهتف إلى «الحبايب» في لوس أنجلوس:

- نحن داخل الطائرة، ننتظر الإيعاز بشدّ الأحزمة، نقلع في الحادية عشرة حسب التوقيت هنا، ونصل إليكم، بإذن اللّه، بعد إحدى عشرة ساعة.

وحدثت النفس بأننا نغادر هنا في ساعة ما، ونصل هناك في الساعة ذاتها.. كيف؟ فكأنّ الزمن تجمّد خلال هذه الساعات الإحدى عشرة، وعقارب الساعة تسمّرت، فما خسرنا شيئاً من ساعات هذا اليوم!.

وابني - المولع بالاستفادة من تقنيات العصر - يتصل بدمشق:

- نحن داخل الطائرة ، ننتظر .. نقلع.. نصل بإذن اللّه..

كنت أعرف أني سأضيق ذرعاً بالجلوس في هذا الكرسي الضيّق، وأني لن أتحمّل ذلك أكثر من ساعتين أو ثلاث. فقمت أمشي في ممرّ الطائرة، وهي تحلّق في فضاء الأطلسي. وبدا أني كنت، في ذا، أول من توجّعتْ جُنوبُه فقام يمشي. وخُيِّل إليّ أنّ العيون تُعاين - مع أنّ الغربيين لا يتقنون فنّ «الفُضُول» - هذا «الشيخ»، الذي ابيضّ شعره وغزا الشيب لحيته الصغيرة ولمّا يأت عليها كلها. وبعد أن تقضّت ساعةٌ وأخرى، كان سواي من الركاب ينهضون. واشتدّت الحركة بعد تقديم وجبة الطعام، وكثُر من يقف منتظراً في صمت على مقربة من تلك المثابة الصغيرة.

في حديثنا أنا وابني حديثاً يقارب الهمس، أتينا على ذكر مخاوف بعض الحكام في العالم من «القاعدة» وابن لادن»، متحاشيين أن تَرد إحدى هاتين الكلمتين على لساننا. ولكنْ وردتْ لفظةٌ منهما مرة... كان جارنا في مقعده غافياً، فخُيِّل إلينا أنّ عينيه انفتحتا، فضحكنا بصمت، وما كان لنا أن نضحك، ولا أن ترد اللفظة على لسان، فإنّ الأمر لأشدّ خطورة!

كان الحديث يمتدّ، ويتراخى، ويعُمّ صمتٌ تتخلّله غَفَوات، ثمّ أقوم أمشي. امرأةٌ نَصَف ترنو إليّ، قبل أن تبادر إلى مخاطبتي بالانكليزية، التي فهمت منها - وأنا لا أتكلّمها - إنها تسألني عمّا إذا كنت إيطاليّاً؟ فسألتها بالفرنسية أبغي محادثتها، عمّا إذا كانت تتكلم الفرنسية؟ فأجابت بالنفي، ثمّ أمسكتْ عن الكلام، فالحوار بيننا سيكون كحوار الطُّرشان. وابني، الذي لم يكن غافياً، سألني: ما تريد هذه المرأة منك؟

أعْلمنا أننا دخلنا سماء الولايات المتحدة، وأننا الآن فوق نيويورك، متابعين الطريق نحو الجنوب الغربي، ولاية كاليفورنيا. والأمر المُفارق أنّ عَتَمَةَ ليل لم تهبط علينا طوال رحلتنا المديدة، فكأنّنا نقطع من الوقت بمقدار ما تقطع الشمس، أو ما تقطعه الأرض في دورانها!

❖ ❖ ❖

ونزلنا في مطار لوس أنجلوس الدولي.

غادرنا الطائرة، تحدونا الأشواق إلى لقاء ابنتي وزوجها المقيمين المتجنّسين، ولقاء هذه الحفيدة (المقيمة في ولاية فلوريدا) والحفيدة الأخرى (في ولاية ميتشيغن)، وغيرهما من أبناء الجيل الثالث الذين توزّعوا في أنحاء ولايات هذه الدولة العظيمة، في زمن أصبح حلم كثير من الشبّان في العالم أن يرحلوا إلى حيث العمل المتاح والحرية المنشودة، كما تصوّرهما لهم أحلامُهم المنمّقة. بالنسبة إليّ كانت «الهجرة» قد أُتيحت لي من قبل

وملكتُ أوراقها، ولكني ما أعْمَلْتُها، فقد ظللت أعتقد أنّ جلسةً في حديقة بيتي، أتناول فيها كأس ماء، قد امتلأت من حبّات كاللؤلؤ تتساقط عليها من النافورة.. هذه الكأس عندي أثمن من أي كأس ماء أتناولها في أي مكان في العالم. واليوم آتي إلى هذه البلاد بتأشيرة زيارة.

أدخلونا، نحن ركاب الطائرة من الأجانب، إلى ردهة، قد جلس ثلاثة أو أربعة من رجال الأمن- الذين صوَّرتهم خيالاتُنا لنا عتاةً- كلٌّ في مثابته الزجاجية. وكان نصيبنا واحداً منهم، ذاك السمين الطبّوش، الطيّوب، المتخفيّة عيناه وراء نظارة سوداء.

تقدّم إليه ابني فراس بأوراقه وبطاقة الإقامة، فلم يُلقِ عليه من الأسئلة إلا أقلّها، وختم له جواز السفر، ألم نقل أنه طيّوب! وبالنسبة إليّ، فلأنني أدخل البلاد زائراً، فينبغي أن تُستوفى في شأني معلوماتٌ خاصة. فترك الرجل مثابته، ولحقنا به إلى مَن تسلّم منه جواز سفري.

كان هذا الأمنيّ الآخر، في مثابته، أسمر اللون، قرأت اسمه على صدره -Ja naqua إن لم تخنّي الذاكرة. وبدا لنا لطيفاً، في استيفائه المعلومات منّي، ومرحاً أيضاً. وممّا أراد معرفته المدّةُ التي قضيتها وأنا في عنواني الحالي في وطني. ولم يستغرب كثيراً إجابتي له بأنني الابن الأول لأبي الذي أنجب تسعة عشر من البنين والبنات، فقد بدا أنه من أبناء البلاد الأصليين الذين يستسيغون الإنجاب ولكنه سألني: هل أبوك أمير؟ وضحكنا. ودوّن، وهو أمام الحاسوب، لون الشعر والعينين، والوزن.. وأما الطول، فقد شكّ في الرقم، فوقف حيث هو - وكان رَبْعَةً - تلقائي ليتأكد من أني أفوقه طولاً! والتقط صورة للوجه بكاميرا منصوبة أمامه. وأخذ بصمات أصابعي العشرة تصويراً بالليزر لا طلاءً بالحبر، ولكنه لم يصوّر لي «حدقة العين» وتلك أحدث «البصمات» قد اتخذوا العدّة لها في بعض المطارات.. وأخيراً وقف وقفة احترام ليطلب منّي أن أقسم على صحة ما أدليتُ من معلومات.

في حوارنا مع الأمني «جاناكوا»، كان الوقت يمضي، وفيه حمل القادمون معنا أمتعتهم وذهبوا، وتخلّفنا عنهم، نحن الأب والابن العربيين.

سقنا الحقائب - التي كانت قد عُزلت جانباً- إلى التفتيش، الذي بدا لنا أكثر يُسراً ونحن أمام موظفة الجمارك، هذه المشوقة الممتلئة بعض الشيء، الحنطيّة اللون فكأنها مولودة من أمٍّ شامية وقد منحتنا الثقة، عندما علمت أني «كاتب»، فلم تطلب أن نفتح من الحقائب إلا تلك التي اتّفق أنّ فيها نسخاً من بعض مؤلّفاتي. ولكننا افتقدنا ذلك الكيس

الصغير، الذي أودعناه بدمشق عند مضيف الطائرة، فأجابونا بأننا تأخّرنا فأدخلوه «الأمانات»، وأخذوا العنوان، ووعدونا بأن يصل إلينا بالبريد خلال ثلاثة أيام. قلت مازحاً: وكيف أحلق ذقني صباح غد!

وعن الحبيبين المنتظرين على الباب، أصرّ ابني - وللشباب أمزجتهم- على الإحجام عن الاتصال بهما بالهاتف العمومي المتاح لنا، قال يريد مفاجأتهم. ولكنهم لم يفاجَؤوا، لحظة رأونا ندفع العربة المثقلة أمامنا، فقد كانت «سهير» و«بشار» يعرفان مسألة استيفاء المعلومات بالنسبة للزوّار الجُدد. ومشينا جميعاً نحو المرآب الطابقي على الجانب الآخر من الشارع.

وأخيراً .. ها نحن أولاء في لوس أنجلوس، عاصمة ولاية كاليفورنيا، التي قرأتُ في الكتب أنّ حبّ الأمريكيين لـ «التمر» يستوردونه بالكميّات منذ زمن من العراق والخليج، قد جعلهم يستزرعون شجرة «النخيل» العربية في بعض المناطق من هذه الولاية، التي شدّ ما يُشابه مناخُها نظيرَه في بلادنا حيث تكثر أشجار النخيل.

عند الساعة الثالثة ظهراً، خرجنا من المطار، الذي يقع في الجنوب الغربي من مركز مدينة لوس أنجلوس المعروف باسم Downtown، غير بعيد عن البحر (محيط الباسيفيك)، منطلقين إلى الشمال الغربي منها . طرفان متباعدان في هذه المدينة الكبيرة، بينهما «رحلة سفر» إضافية، ولكنها رحلة الوصول إلى البيت، يُعطّرها الفرحُ باللقاء، وتَزينها البهجة بسلوك هذا الطريق الرائع، الذي يبتدئ من «طريق سان دييغو San Diego»، ثم مخترقاً سلسلة هضاب «سانتا مونيكا Santa Monica» فيما يُسمى «طريق الواديValley».. ويا له من طريق قد تعاونت يدُ الطبيعة ويد الإنسان، على تشجيره بالظليل والسامق من الشجر ورشّه بالأزاهير مختلفة الأشكال والألوان!

وآن لنا، بعد مسيرة ساعة أو نحوها كانت فيها السيارة تنهب الأرض نهباً، أن نخرج من طريق «سان دييغو San Diego»، منعطفين يساراً نحو الحيّ، أو الضاحية،«نورث ريدج Northridge» (التي سيحلو لي أن أسميها «ريدج الشمالية»!). ومن طريق فيها ممتدّ إلى«طريق آخر يضاهيه امتداداً، دخلنا الشارع الذي يقع فيه «بيتنا»، ويُسمّى «نوردوف Nordhoff». سألتُ عن طوله؟ فأجابوا: سبعة أميال (نحو عشرة كيلو مترات)!.

ممّا كنّا حملناه من الهدايا واللطائف، أشرطةُ غناء وُصّينا عليها للمطربتين الحلبيتين ميّادة وميّادة. وقد أسرعت يد بشّار تلتقط شريط ميّادة بسيليس، فنستمع إلى تغريدها في مجموعة من الأغنيات،

جديدة أُعدّت لها وقديمة تستعيدها فتُنعش بها ذاكرتنا الطربيّة. ولكني لا حظت، في إحدى قصائدها المغنّاة، التي أراد ناظمها تسكين القافية، أن ميّادة تحرّكها في أحد الأبيات فتقول: «رضي القتيلُ وليس يرضى القاتلُ» بضمّ اللام الأخيرة، فخدش ذلك سمعي، فأعلنت احتجاجي بأن رفعت صوتي أغنّي البيت ساكنَ القافية، وقلت:

– قد حرّكت ميّادة، وأولى بها أن تُسكّن!

فعلّق بشّار:

– عمّي، لا تُدقّق، نحن في أمريكا!

وضحكنا.

ورأيتهم يشيرون إلى «مبنى نمرّ به»، صغير أنيق من طابق واحد، قد استلقى على الأرض مرتاحاً:

– هذا فرع، أُنشئ حديثاً، لمكتبة لوس أنجلوس العامة»، تستطيع، يا أبي، أن ترتاده كلما تنزّل عليك الوحي وتاقت نفسك إلى الكتابة!

فقلت في نفسي: قد كَمُلَتْ!

وعلى «مرمى حجر» من هذه المكتبة– رمية يقطعها الماشي في ثلاثين دقيقة– كان البيت الذي يُقدّر لي أن أقيم فيه أيامي الآتيات. انعطفت بنا السيارة، فإذا نحن في الفناء الخلفيّ لمجمّع سكنيّ، انفتح لنا بابه الحديديّ العريض بكبسة زرّ. ولم يكن هذا الفناء، الذي تكتنفه الأشجار المزهرة، إلا المرآب لسيارات القاطنين.

تعاونّا على حمل أمتعتنا إلى الطابق العلويّ. ودخلنا غرفة، تطلّ على شارع السبعة أميال، فيها طاولة صغيرة تُطوى، يعلوها حاسوب (كمبيوتر) وطابعة، وإلى جوارهما دفاتر صغيرة للمسوّدات وأخرى للتبييض، وورق آخر للطباعة، وأقلام حبر أسود وأحمر وأخضر، ولم ينسوا أن يضعوا تحت الطاولة «سلّة مهملات»!

وتصدّر الغرفة سرير من طابقين قد اشتُري من أجلنا قبل يومين. قالوا إن في هذه الغرفة ينام الأب وابنه! أسرع ابني يقول: أنا أنام في الطابق العلويّ! وقلت: وأنا لا أنام إلا في الطابق السفليّ.

وفي الصالة أشاروا عليّ بأن أجلس في مقعد رحيب يكسوه الجلد. وما إن استقرّ جسدي فيه، حتى شدّوا «حلقة» في جانبه، فارتفع جزء منه تحت ساقيّ، وإذا هما مبسوطتان إلى أمام. قالوا: هذا مقعد مريح، اشتريناه أمس من «كاسكو» خاصاً بك! قلت: أعيدوا الوضع إلى سابقه: وأعيدوا المقعد إلى بائعه.. فإني لم أرتح فيه!

بعد جنّة الكتابة والإبداع التي وُعدت بها، أحسسنا جميعاً بالجوع، فطُلب الغداء السريع بالهاتف، فجاءتنا «البيتزا» العتيدة

ساخنة (وسوف نرى أنّ كثيراً من أكلهم : بيتزا وهمبرغر!). أكلنا، وشكرنا المولى: على النعمة، وعلى أنّا عبرنا السهول والجبال والبحار بالسلامة.

وظللنا بقية الليل- وقد زاد يومنا هذا ساعات عشراً- نتحدّث عمّا مرّ بنا خلال ساعات السفر العشرين. وكان لا بدّ من أن نذكر بكاء «زين» لدى وصولها إلى دُمّر[1].

ثمّ إنّ الأصباح تطلع، والشموس تغيب، وتتوالى اللقاءات، والجولات، والتعرّف على مناحي الحياة، في بلد يطمح قادته إلى حكم العالم، دون أن يؤهّلهم الدهر لذلك بالحكمة يتحلّون بها، وإن أمدّهم بقوة ظنّوا أنهم بها قادرون.

لوس أنجلوس : صيف ٢٠٠٤

حواشي:

(١) نقل إلينا الهاتف، بعد أيام، حديث الأمّ من أنّ «نايا» الصغيرة (بنت السنوات الثلاث) التي اعتادت لدى استيقاظها أن ترى أباها في الصالة يشرب قهوة الصباح فتقوم بالجلوس إلى جواره، قد استيقظت في يومها ذاك فلم تجده، فظنّت أنه قد غادر البيت باكراً كما يقع له أحياناً. فاستيقظت في اليوم الذي يليه في وقت أبكر، وخرجت تبحث عنه في الصالة، فافتقدته أيضاً.. فعادت إلى أمها تبكي.

ثمّ إنّ البريد حمل إلينا الكُبَيِّس بما حوى. وقادنا الفضول إلى أن نقرأ الطوابع، فإذا قيمتها تعادل أضعاف ثمن عدّة الحلاقة التي قبعت فيه من دمشق إلى لوس أنجلوس!.

❖ ❖ ❖

آفاق المعرفة

شفيق الإمام رائد الفنون والتقاليد الشعبية في سورية

د. عدنان البني(*)

لم يدّرس شفيق الإمام الفن والآثار بل عثر عليهما جاهزين في قلبه وعقله، وكانا يصعّدان من روحه بعفوية. وهو يذكرنا بالشاعر الشعبي الكبير بيرم التونسي حين سُئل كيف يقول هذا الشعر فأجاب: «أنا لا أقوله بل أتنفسه».

كان شفيق الإمام يملك علماً فطرياً بقواعد الفن والجمال. وكان يسبق الاختصاصين في معرفة ما له مستقبل من الفنون الشعبية. ومثُله كمثل الفنانين العباقرة الذين يجهلهم عصرهم ويقدّرون بعد موتهم.

(*) د. عدنان البني: باحث ومؤرخ وأكاديمي في التاريخ والآثار.
- العمل الفني: الفنان زهير حسيب.

لم يكن شفيق الإمام مخطِّطا بالمعنى المنهجي والتعبوي، ولم يكن يعرف كل شيء. ولكن عند الضرورة كان يبدع أشياء هي بنت الساعة كأنه أعدَّها إعدادًا استغرق أيامًا عدة.

ولنبدأ الحديث عن القليل المعروف من سيرة حياته الشخصية والمهنية. تبدأ قصته مع الآثار بلقاء طريف مع رائد الآثارفي سورية الأمير جعفر الحسني الجزائري، مدير المتحف الوطني بدمشق أيام الانتداب الفرنسي، وأول مدير عام للآثار في سورية بعد الاستقلال وكان بحسه الأثري واستشرافه مستقبل العمل الأثري في سورية وتأمينه عناصر جيدة تعمل على إغناء المتحف الوطني بدمشق ومباشرة العمل الأثري الميداني في البلاد. وكان شفيق الإمام يكثر الحديث عن الأمير جعفر الحسني الجزائري ويذكر عنه قصصًا كثيرة تؤكد المعروف عن تواضعه وترفعه عن استجرار المنفعة الشخصية. وإن دخول شفيق الإمام إلى بيت الآثار دلالة على فراسة ذلك الرجل الكبير. وقصة ذلك الانتماء أن شفيق الإمام كان الابن الوحيد المدلل في أسرته. وكان ناشطًا في الكشفية وفي نشاط الأندية كما كان حسن اللباس وينفق عن سعة دون أن يكون موظفًا أو تاجرًا. وفي مطالع الحرب العالمية الثانية كان رجال الأمن الفرنسيين يلاحقونه ظنًا منهم أنه يقوم بمهمة ما لصالح ألمانيا ومحورها. كان لابد من استبعاد هذه الشبهة الكاذبة. ولما كان والده صديق الأمير جعفر طلب منه عملاً ما في المتحف لابنه الوحيد، فقال له أرسله لي. وحين قدم إليه لمح فيه مخائل الذكاء والذوق ونقاطًا ايجابية كثيرة. وكان لشفيق الإمام آنئذ مهارات عدة من أبرزها التصوير الضوئي. بدأ الحوار بينه وبين الأمير بالقول: «قبل كل شيء لا أريد أن أتقاضى أي أجر» فقال له «موافق» ثم قال: «وأريد أن أكون حرًا في مسألة الدوام» فقال له أيضًا: «موافق» ثم ذكر الشرط الثالث قائلا: «أن أكون تابعًا لك فقط» فأجابه بالموافقة.

دخل شفيق الإمام متحف دمشق الوطني دخول هاو وذي مزاج خاص. ولكنه سرعان ما أصبح يصل الليل بالنهار في عمل فني جيد ومتعدد الأوجه كالصيانة والترميم والتصوير. وغاص في هذا العالم الأثري المتحفي والميداني ما ينوف عن خمسين عامًا، لكن إحياء قصر العظم وإقامة متحف التقاليد الشعبية فيه كان عمله الأكثر قيمة ورسالته الأشد نبلاً. وغدا يندب لكل عمل جديد من هذا النوع ولكل إنجاز يحتاج للتنظيم والذوق وبخاصة الابتكار. وليس بوسعنا في هذا المقال أن نذكر كل نشاطات قصر العظم ومبادراته من حفلات موسيقية وتمثيليات ومهرجانات فنيه وثقافية. ولكن لابد من



ذكر مثل رائع من إبداعات شفيق الإمام في هذا القصر، فقد نظم حفلاً فنيًا ساحرًا في ليلة من ليالي القصر الرائعة الأربعمئة من العلماء الآثاريين العرب والأجانب المشاركين في المؤتمر الدولي التاسع للآثار الكلاسيكية اعتُبر من قبلهم ليلة من ليالي ألف ليلة وكان أجمل حفل في كل المؤتمرات الدولية التي شاركوا فيها في حياتهم. ومن الجدير بالذكر في مستوى ذوقه وإبداعه قصة مع الأمير الامبراطوري ميكاسا شقيق امبراطور اليابان فقد زار سورية بصفته عالم آثار مرتادًا أكثر المواقع الشهيرة والأكثر أهمية وفي مقدمتها تدمر الذي قضى فيها ليلة وخُيّر بين الإقامة في فندق المريديان الحديث الإنشاء أو في بيت الآثار العريق العتيق!. وحين رأى الغرفة التي أعدها له في هذا البيت شفيق الإمام بذوقه الرفيع وأسبغ عليها جوًا من الحميمة والجمال، فضلها على الفندق ذي النجوم الخمس.

كان شفيق الإمام من فئة الذين لا يحبون تدبيج البحوث والمقالات. وقل أن

تجـد له مـقـالاً مـتـواصـلاً على كـثـرة النشاطات التي قام أو أسهم بها. وإذا سَمَح لنا أن نفتش عن شيء في مكتبه الطريف في قصر العظم، نجد العجيب الغريب والطرائف واللطائف وجذاذات كثيرة بمختلف المقاييس والأشكال والألوان، في بعضها سطر والبعض الآخر سطران أو ثلاثة، وفي عدد منها زخرف مرسوم أو أرقام هواتف مبعثرة لا يذكر غالبًا أسماء أصحابها. ولكنه من كل هذا الركام يخرج بإبداعات قل مثيلها.

وفي مطالع الستينات كان في برنامج المديرية العامة للآثار والمتاحف إنشاء دليل لكل من متاحف سورية. ولما كان متحف قصر العظم أكثر المتاحف شعبية وارتيادًا، ألحّ المدير العام للآثار والمتاحف المرحوم الدكتور سليم عادل عبد الحق على شفيق الإمام لإنشاء الدليل الخاص بمتحفه. ولكن هذا الأمين الذي يتحدث ساعات طوالاً عن متحفه وعن كل ما فيه من تحف وأزياء وطرائف، لم يقدم مشروع دليل متحفه لأنه لا يحب الكتابة رغم أنه يحسن الحديث ويتدفق بالكلام. وأخيرًا قال لي المدير العام إنك صديق شفيق الإمام ومن القلائل الذين يرتاح لهم، وأنا أكلفك مهمة صعبة وهي أن تسمع منه وتسجل وتجمع من جذاذاته المبعثرة ما أمكنك جمعه وتستنطق صاحبك إذا استعصى عليك شيء. وبدأتُ زيارات مكوكية لقصر العظم مرة أو مرتين وأكثر من ذلك أسبوعيًا.

كنت أدخل مكتبه بفوضاه الجميلة الودود وأجلس وأنتظر ما طاب لي الانتظار دون أن أظفر بشيء، وأعود بخفي حنين فصديقي منشغل بما جلبته له هذه القروية من أوان وأزياء فولكلورية تصلح للاقتناء والعرض. أو يتأمل باستمتاع ما اقتناهُ البارحة للقصر من تحف. وكان يستقبلني أحيانًا بقوله «إن كنت ترغب بالزيارة فأهلاً وسهلاً لكن ليس عندي اليوم ما أقوله أو أعطيكه...» وكنت أصبر الصبر الجميل وأعود بالخيبة أو الزاد القليل حتى انتهت مهمته الصعبة الممتعة وخرج الدليل إلى النور وفيه من معلومات شفيق الإمام ومن خبراته الشيء الكثير. لقد كان شفيق الإمام من القلة الذين تنبهوا إلى القيمة الفنية والتراثية في تلوين الزجاج بالقصص الشعبي العربي العريق، وأخذ يقتني لمتحف قصر العظم نماذج أصيلة من هذه اللوحات. وقد رأى الدكتور سليم عبد الحق أن شفيق الإمام يغالي في تقدير هذا الفن الشعبي وينفق الكثير على شراء بعض نماذج مميزة من هذا الفن. لكن حين عُين في اليونسكو بباريس ورأى في صالة القصر الكبير (غران بالى) الشهيرة معرضًا تقديريًا لهذا الفن الشعبي السوري كتب لشفيق الإمام معتذرًا وشاكرًا له اقتناءه لقصر العظم نماذج أصيلة من هذا الفن أصبحت نادرة وباهظة الثمن.

❖ ❖ ❖

ولابـد لـي مـن أن أدخل إلـى العـالـم العاطفي لهذا الرائد حتى تكتمل صورته. كان شـفيق الإمام يحب الزهور والطيور وارتياد الطبيعـة إجمـالاً ويحب الأطفال ويعرف ما يبهجهم، لا محبة المحروم منهم لأنه هـو العـازف عـن الـزواج والإنجـاب بالأصل وكـانـت سـيـارتـه مـلأى بالألعـاب لأطفـال أصدقـائـه الذاهبين معه للنزهة ويحمل أيضًا ما يدفئهم عند تقلب الطقس. ورغم ميله للسرعة في قيادة السيارة التي وافقت كهولته وشيخوخته، كان يبطئ كثيرًا إذا كان مع أصدقائه أطفال.

وكان حول شفيق الإمام دومًا أهل ألفة ومحبة من رجال ونساء وبينهم بعض من يرين فيه الإنسان اللطيف العفيف المقدّر للأنوثة والذي يسمو بالحب إلى ما وراء الغريزة. كان صوفيًا في عشقه للجمال في الطبيعة والفن والإنسان ويعرف كيف يعبر بالتصرف دون الكلام. ونظرًا لعفته إلى حد الترهب ورقته وتهذيبه مع الجنس اللطيف وسلوكه كالأمير الشرقي في السخاء والنبل، كـان ذا حظوة عند كـثـيـر من المعجبات بالشرق وبينهن من عشقنه مع قصر العظم وأجوائه العابقة بسحر الشرق فـهـو وكل مـا فـيـه، من زجـاج ونسـيـج وفسيفساء ونحاس منزّل وألحان شرقية وعـطـور وسـخـاء وعـطـاء وهـدوء وأقـمـار منصبه في هذا الإنسان كما بدت في أشعارها الرومانسية(*).

❖ ❖ ❖

وأخيرًا يحضرني في ختام هذه النبذة عن المرحوم شفيق الإمام قول للمرحوم نجاة حسن في رثائه حين لم يُعقد له حفل تأبين مع الأسف. ولا حاجة بنا للتفصيل في هـذا الأمـر المرير. ومما قـالـه فـي إنصافه:

«كان قد تعب، تعب جدًا، بدأ يضيع في زحمة مدينة لم يعد يتبين معالمها وبين أناس كثيرين كثيرين إلى درجة تضيّق الخلق، فودعنا وذهب، واستراح. دمعت أعيننا لأنه ذهب، واسترحنا لأنه استراح. فقد كانت سنواته الأخيرة من التقاعد عبئًا على روحه. لم يكن غادر الوظيفة.. ما كان أصلاً موظفًا. كان صاحب قصر غادر قصره. هل تتصورون حال سيد قصر قيل له ذات يوم: اذهب. تدبر أمرك في غرفة صغيرة حنون ضيفًا على شقيقة رحيمة وأصدقاء قلائل..

وداعًا يا شفيق. سلم على أحبائنا الكـثـيـريـن. قل لـهم أنـنـا لا نـنـسـى الطيبين!»(**).

(*) د. عدنان البني: كاترين بورك، عالمة وشاعرة وعاشقة للشام، «الآداب الأجنبية» العدد (٤٠) ١٩٤٨.
(**) نجاة قصاب حسن، جريدة تشرين، ٢٨/ ٩/ ١٩٩١، ص ١١.

١٧٥

نديم محمد شاعر الآلام والشعب والريف
١٩٠٨ - ١٩٩٤

عيسى فتوح(*)

نديم محمد شاعر الآلام والشعب والريف والكادحين في دنيا الشقاء والعمل والإقطاع.. ولد في قرية «عين الشقاق» بمنطقة جبلة في محافظة اللاذقية عام ١٩٠٨، وتلقى دروسه الأولى في كتّاب الشيخ سليمان الخطيب في قريته، ثم انتقل إلى مدرسة «العنّازة» بمنطقة بانياس، فحفظ فيها الجزاين الأول والثاني من كتاب «مبادئ العربية» للمعلم رشيد الشرتوني (١٨٦٤ - ١٩٠٦) فمدرسة «الفرير» في اللاذقية عام ١٩٢١، حيث نال الشهادة الابتدائية عام ١٩٢٥، وفي عام ١٩٢٦ انتقل إلى مدرسة اللاييك في بيروت.

(*) عيسى فتوح: كاتب وأديب سوري، له عشرات الدراسات والمؤلفات المنشورة.

- العمل الفني: الفنان علي مقوص.

في عام ١٩٢٧ قاده القدر إلى مدينة «مونبلييه» في فرنسا حيث نال شهادة الدراسة الثانوية، ثم شهادة الليسانس في الأدب الفرنسي، ويقول: إنه مهما نسي فلن ينسى « الصاعقة » التي أطلقها مشايخ القرية في وجه أبيه ليلة سفره قائلين : «كفر هو تعلّمُ اللسانِ الغريب . نجس هو طعام الغرباء!».

سافر بعد فرنسا إلى سويسرة لدراسة الحقوق، لكن السلطات السويسرية أنذرته عام١٩٣٠ بمغادرة البلاد، فعاد إلى سورية مرغمًا قبل أن يكمل هذه الدراسة.

عين عام ١٩٣٣ كاتبًا في محكمة صلح اللاذقية، ثم أمينًا لسر محافظ اللاذقية إحسان الجابري، فموظفًا في صافيتا، لكن هذه الأعمال كلها لم تعجبه، فتركها وفرّ إلى بيروت، ثم عاد إلى قريته لينصرف إلى الصيد والشراب والشعر. وحين اختير الأمير مصطفى الشهابي (١٨٩٤ – ١٩٦٨) محافظًا للاذقية أصدر قرارًا بتعيينه مديرًا لناحية « حزور» في مشتى الحلو ، فرفض هذا العمل.

أصيب بالتدرن الرئوي (السل) بسبب إقباله على معاشرة النساء، وعكوفه على شرب الخمرة، فأدخل مستشفى «بحنّس» في لبنان، وكانت إصابته من النوع المقطور سرطانيًا، غير أنه رغم ذلك شفي منه، وعاد إلى اللاذقية، فسُرح مجددًا من الوظيفة عام ١٩٥١.

في عام ١٩٥٨ عين مديرًا للمركز الثقافي في الحفة، ثم في اللاذقية ، فخبيرًا ثقافيًا في وزارة الإعلام، ولما عاوده المرض مرة ثانية، أدخل « مستشفى المواساة» في دمشق، ثم انتقل بعد ذلك إلى طرطوس، فسكن في « حي الرمل»، وعاش شيخوخته البائسة وحيدًا مريضًا يائسًا ، بعيدًا عن الناس والأضواء، إلى أن وافته المنية في السابع عشر من شهر كانون الثاني عام ١٩٩٤ وهو في السادسة والثمانين ، وكان آخر ما نظمه وهو يحتضر قوله :

سيذكرني غداً أهلي كثيراً

ويسأل بعضُهم عني طويلاً

فلن يجدوا وإن راحوا وجاؤوا

ولن يَهْدُوا إلى عندي سبيلاً

وقبل أن يودع الدنيا منحته الدولة وسام الاستحقاق من الدرجة الأولى، تقديرًا لعطائه الشعري، ودوره الريادي في خدمة الشعب والوطن في شعره، ثم أقيم له حفل تأبين في طرطوس تكلم فيه كل من وزير الإعلام محمد سلمان والأدباء والشعراء : د . علي عقلة عرسان رئيس اتحاد الكتّاب العرب، د . عبد اللطيف اليونس، رضا رجب، جابر خير بك، خضر الحمصي ، عبد المجيد عرفه، وقد جمعت مجلة « الثقافة» هذه الكلمات والقصائد ونشرتها في عدد خاص به.

آثاره الشعرية

١ – آلام – المكتبة الكبرى للتأليف والنشر – دمشق ١٩٥٣ .

٢ - فراشات وعناكب - دار المعجم العربي - بيروت ١٩٥٥.

٣ - آفاق - المطبعة الأهلية - حماه ١٩٥٨.

٤ - ألوان.

٥ - فرعون - دار مجلة الثقافة - دمشق ١٩٦٠.

٦ - الآثار الشعرية الكاملة - وزارة الإعلام - دمشق.

شعره

اتسم شعر نديم محمد بلون قاتم كئيب وحزين، ولا سيما في ملحمته « آلام » التي ضمت اثنين وعشرين نشيداً.. ولو رحنا نفتش عن أسباب هذه الكآبة وهذا الحزن المؤلم والموجع، لوجدناها في مقدمة ديوانه الثاني « فراشات وعناكب» حيث قال عنه نفسه: « توفي والدي فكانت وفاته هزة مادت بها الأرض تحتي، وقصفاً تخلعت منه أعصابي، وانفجرت بعده أكبر حادثة مدمرة هي فجيعتي بأخي الصغير الذي حصده الموت فيما حصد بمنجل السياسة، وعلى يد أربابها الحاكمين الذين كانوا يقبضون على « حزمة » الأمور في سنة ١٩٤٨، وهو يومئذ طالب ينتظر النتيجة لنيل إجازة الحقوق.. مات ميتة المُغتَصب حقه، المغلولة يده ، وموته هذا حملني إلى مصح « بحنّس» في لبنان».

ويضيف أيضاً « استعر جحيم الكبت في صدري حتى أحسست أن له مخالب ونيوبًا تجرح وتمزق، وانهملت على



جراحاتي لسعات الحب، فكانت هذه ضرماً على ضرم.. وانتظمت أفكاري وحشة من بناتها: السأمة، والنفرة، والسوداء، ومرض ملازم، ودمامة أو تشويه.. فانطلقت الصرخات من شعوري الحبيس الذبيح قصائد راعفة بالدخان والشرر، سوداء، حمراء من جملتها آلام كنت أسجل فيها ما أحسه بصدق وصراحة».

« عشت لأرى القبح النفسي، وأشهد الكره الرخيص، وألمس الكذب في القول، والغش في المعاملة، والسرقة، ولتصدع قلبي وتطرف عيني مناظر الخيانة وتجارة المبادئ، وبطولة الجبناء، وإباء الأذلة، وسيادة العبيد.. وعشت كذلك لأسامح وأقطف وأسكر من ورد الحياة وخمر الشباب، بمقدار ما تصل إليه يدي ويسعه جهدي.. وهكذا انهمر شعري دخانًا

وعطرًا، وانسفكت حياتي ظلامًا وفجرًا، فأنا مزيج من اللونين.. المرح والملالة عندي صنوان، والألم والغبطة في نفسي توأمان».

« كانت باكورة عطائي ملحمة « آلام»، وهي كون لا تساق شعري، حافل بالتعايش العاطفي، وبتعبير ألزم وأشفى جنة من الحب سويتها، ونفخت فيها من روحي، وأزجيت أناشيدها إلى الناس، ولكن الناس أثاروها على ضجة عندما نشرتها، فصاح أحدهم: لا نريدها آلامًا بل فرحًا»،وعبس آخر وقال: إنَّ هذه إلا خمر وسكر وأشياء أخر»، وقفّى على آثارهما ثالث: ما رأينا مثل هذا خلاعة وفجورًا، فارجع بما أتيتنا مذؤومًا مدحورًا».

❖ ❖ ❖

هذه هي أسباب التشاؤم والحزن والكآبة التي اتسم بها شعر نديم محمد في ديوانه «آلام» الذي عده النقاد قمة شعره، رغم الاعتراضات التي وجهت له، ورغم أنه الديوان الأول .. يقول في النشيد الأول معبرًا عن يأسه وآماله الضائعة:

قبعتْ في الظلام آماليَ الزهرُ

وضلت سبيلَها أحلامي..

أين زهوُ الشبابِ، أين لعابي

أين لهوي، بل أين أين ابتسامي؟

مات في نظرتي البريقُ وجفتْ

في لهاتي مخضوضلاتُ الكلام

ويعترف بالموبقات والمعاصي والآثام والأعمال المنكرة التي ارتكبها في شبابه العابث، مفتخرًا بضحاياه الكثر في الخيام وفي القصور فيقول:

أين أمسُ الشهوات والرجسِ

والفحشاء والفسقِ والخنا والحرام؟

الضحياتُ في الخيام وفي القصرِ

ورائي لمن يرى وأمامي

كم شفاه أخذتُ وأعطيتُ

ففي ذمة الصِّبا آثامي

وهو يشرب الخمرة المعتقة الصرف التي تنفذ فيه إلى العظم، وتشوي بنارها أحشاءه، لينسى آلامه المبرحة، وهمومه وبؤسه وشقاءه وغيرته الرعناء:

يا غلامُ الخمرَ المعتَّقَةَ الصرفَ

ودعني لسكرةٍ عمياء

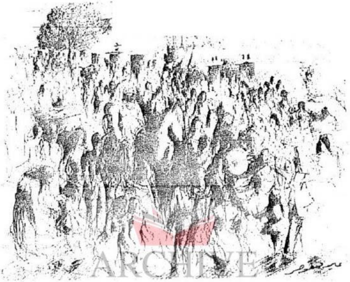
اسقنيها بيضاء تنفذ بالعظم

وتشوي بنارها أحشائي

أهرمتني الهمومُ أهرمني البؤسُ

وشيءٌ من غيرتي الرعناء

وهو صريح وواقعي وجريء في غزله إلى أبعد الحدود، ولعله قد تأثر بهذه الجرأة بالشاعر الفرنسي شارل بودلير الذي كان يلقب بـ « الشاعر الرجيم»، وبديوانه « أزهار الشر»، وبالشاعر اللبناني الياس أبي شبكة (١٩٠٣ – ١٩٤٧) في ديوانه «أفاعي الفردوس» ، فقد كان هذان الشاعران ذوَيْ نزعة أبيقورية مكشوفة ، وحياة فاتكة وماجنة ومستهترة. يقول نديم مخاطبًا خليلته:



والثغرُ والشهدُ المُتَحلِّفُ منه إن الجوعَ مر

هاتي غذاءَكِ للشبابِ، غذاؤه ثغرٌ وصدرُ

ويتطرف أكثر فأكثر في قصيدته «نداء» حين يبوح لحوائه بما يعاني من جوع شديد إلى الجنس، ويطلب منها أن تطير إلى صدره وتستقر في حضنه الدافئ السعيد، وتمرّغ شفيتها بشفتيه:

لا تنكري هذا نداءُ الجنس يهزأ بالقيودِ

طيري إلى صدري وحطّي منه في حضنٍ سعيدِ

وتمرّغي شفتينِ في شفتينِ في نهمٍ عنيدِ

ويلح عليها لكي تقدم له ثمرها المقدس من عروقها ودمائها، فهو شاب جائع وعطشان وملتهب، يرتقب منها العطاء والارتواء:

هاتي من الثمرِ المقدسِ، من عروقِكِ والدماءِ

هذا الشبابُ الجائعُ الظمآنُ مرتقبُ العطاءِ

❖ ❖ ❖

وعلى الرغم من هذه الحياة اللاهية الصاخبة، والسلوك الفاتك الماجن.. فإن نديم محمد لم ينس وطنه وشعبه وقومه، وفلاح ريفه، وما عاناه هذا الفلاح المسكين من ظلم الإقطاعي الجائر وعسفه وجبروته، وما ذاقه الشعب المكافح من صَلَف وغطرسة الاستعمار الذي امتص خيرات البلاد، وأذل العباد:

ظمآنُ يشربنا، وتجري في يديه أنهرُ
بسلاحكمْ والعزم يطوي ذَيْلَهُ المستعمرُ

وينبه الشعب الفاضل إلى أن له الحق في أن يعيش عيشة كريمة لائقة، وأن يأكل ويشرب، ولا يموت ظمأ وجوعًا:

ياشعبُ ماءَكَ والطعامَ، ولا تمتْ عطشًا وجوعًا
ياشعبُ حقكَ أن تعيشَ، وما لحقكَ أن يضيعا
فابسطْ جناحكَ للرياح، ولا تكنْ نسرًا وضيعًا

لكنه في الوقت نفسه يعيب عليه كثرة تغنيه بأمجاد السلف، دون السير على منوالهم، فهو يهز الأعطاف فخرًا بما قدم الأجداد، في حين أنه غير قادر على صنع مسمار، ويتباهى بانتصارهم الذي لا يمنع الهزيمة، ولا يرد كيد الأعداء:

تُسكرون الألبابَ نظمًا ونثرًا
وعجزتهم أن تصنعوا مسمارا
كلُّنا فوق منبرِ القول فحلٌ
لا يهاب الردى ويحمي الذّمارا
عرشُ هارونَ لا يخفف عنا
وطأةَ النيرِ نخوةً وادّكارا
وانتصارُ الجدود نلوي عليه
بالمباهاةِ، لن يردَّ انكسارا
والتغني في كلِ حينٍ بعمرو
فاتحِ القدسِ لا يزيل حصارا

* * *

أحب نديم محمد الريف، وتغنى بجمال طبيعته. أحب الدوالي والكروم والأكواخ، والدروب الضيقة والحفافي، وليالي الصيف الهادئة، وضوء القمر الساطع، والنجوم المتلألئة في سمائه الصافية.. وأحب كبرياءه وشهامة أبطاله واتفاق أهله وتمرده على الدخيل:

لم أنسَ داليتي وكوخي من قصيباتٍ عجافِ
ومسلكي في الضيقاتِ من الدروب وفي الحفافيْ
والليل أنتفُ ريشه سمرًا ولهوًا في المطافِ
ريفي أحبه رايةً بيضاء في ليلِ الخلافِ
وأحبه في كبرهِ، نجمًا يعزّ على القطافِ

أحب فيه غاباته الخضراء التي تكلل رؤوس الجبال، وتوفر الخير والغلال للفقراء أيام القحط والجفاف:

غاباتُنا الردُ، الحسانُ الخضرُ، أعراسُ التلالِ
وثمارُها كانت غذاءَ الفقرِ في سودِ الليالي
غاباتُنا الخضرُ الحسانُ المشرعاتُ على الجبالِ
فيها منازِلُنا، ومنها الخيرُ من أدنى منالِ

ويوصله حب الريف إلى حب قريته «عين الشقاق» والإشادة بجمالها، والوقوف عند جداولها المصفقة، ومياهها، وأطيارها التي تغدو وتروح من ماء إلى ماء، وثرثرة الحصى في سواقيها الجارية. وسنابل حقولها، ولهوها البريء، وأعراسها، وصباحاتها الجميلة فيقول:

غنّى فمٌ شهدٌ، ورفُّ ندىً، وصفّقَ جدولُ
عرسٌ على أذيالِ قريتِنا.. وصبحٌ أجملُ
والطيرُ من ماءٍ إلى ماءٍ.. تروحُ وتُقبِلُ
والطفلةُ السمراءُ تجدلُ بالزهورِ وتغزلُ

ما بين حصباءٍ تنقنق حولَها وتصلصل
مع النسيم تضوعُ غاليةً ويخفق سنبلُ
لهوُ البراءة والحياةُ وريقُنَا المتهلِّلُ
هذا أحبُّ من البكاءِ على الطلول وأعقلُ..

وإذا ذكر قريته فلا بد أن يذكر الفلاح الطيب البسيط ومعاناته، فهو يستفيق مع الفجر، ويدفع أمامه ثوريه الهرمين إلى فلاحة الأرض، ويلف جسمه القوي بثوب متين، وفوق الثوب عباءة قصيرة، يشدها إلى وسطه بزنار سميك وضع فيه تبغه وزاده من الخبز والتين المجفف، ويسير بخطا سريعة، متمايلاً من الشمال إلى اليمين:

في موكبِ الفجرِ الطليقِ. يسير حراً كاليقين!
وأمامه ثوران شاخا في العراكِ مع السنين
ويلف هيكلَهُ المتينَ بدفتي ثوبٍ متين
وعباءةٍ بتراءَ، يعصبُها بزنارٍ ثخين
ويغيب فيها تبغُهُ والزادُ من خبزٍ وتين
نشوانُ حبُّ الأرض سرُّ غنائه العذبِ الرنين
أرأيتَ كيف يضمها وتروقُ كالأم الحنون
عجلانُ يسبحُ كالشراعِ من الشمالِ إلى اليمين
والقبراتُ على الجراحِ الخُضْرِ تسبح بالمئين

❖ ❖ ❖

ويعود أزهى من جناحِ النسرِ مرفوعَ الجبين
من خلفِهِ بنتانِ تنسحبانِ في صمتٍ رزين
وضُمَامةُ العشبِ النضيرِ كفاءُ عجلهما السمينْ
فلاحنا الإنسانُ أغلى في العيونِ من العيون

لا أجره من، ولا شكوى، من الرجل الأمين

لا أبالغ إذا قلت إن هذه القصيدة لوحة جميلة لا يحسن رسمها إلا من عاش حياة الريف الشاقة، ورأى الفلاح المتعب رأي العين.. ولا أظن أن أي رسام ماهر يستطيع أن يضع في لوحته كل هذه الجزئيات الدقيقة، وإذا استطاع أن يرسم الفلاح بزناره الثخين وعباءته البتراء، والثورين أمامه، والمحراث والزاد.. فهو عاجز عن رسم الحركة، والفرح الغامر الذي يعشش في قلبه، ويمنحه السعادة والنشوة والغبطة، وعاجز عن رسم سيره السريع وراء المحراث.. إنها صور حركية أعطت القصيدة الحياة والرونق والمتعة.

❖ ❖ ❖

كان نديم محمد من شعراء الطليعة في سورية.. ولعل القلق الذي رافقه في طفولته المعذبة، والمرض الخطير الذي هدده بالموت، وقاده إلى المصح، وهو شاب في مقتبل العمر، وعدم الاستقرار والاطمئنان في عمل ثابت.. هو الذي فجر قريحته وألهمه الشعر الذي كان مرآة صادقة عنه.

في شعره سمات من بدوي الجبل، ولمحات من صوره المصقولة، ولغته الأنيقة، وموسيقاه الشجية.. وهو امتداد لمدرسته الأصيلة التي تخرج منها شعراء الساحل السوري خاصة كحامد حسن، وأدونيس، وأحمد علي حسن، وأديب وحنا الطيار، ومحمد عمران وغيرهم.

جورج صاند: رائدة الحركة النسوية في فرنسا

إبراهيم سلوم(*)

بعد مرور مئتي عام على ولادة «جورج صاند» تردّ فرنسا الاعتبار إلى هذه الكاتبة المنسية. ومنذ شهر شباط للعام ٢٠٠٤ تحيي فرنسا الذكرى المئوية الثانية لميلاد هذه الكاتبة الاستثنائية التي لم تأخذ حقها من التقدير رغم مساهمتها في الحداثة التي حملتها مؤلفاتها الأدبية. وبهذا السياق تقول «رين بار» التي تم تعيينها كمنسقة عامة لأنشطة إحياء هذه الذكرى التي ستستمر حتى مطلع العام ٢٠٠٥: «إن جورج صاند هي واحدة من كاتبات القرن التاسع عشر الفرنسيات الكبيرات، ولكن القرن العشرين ابخسها حقها إلى حدّ كبير، ولاسيما فيما يتعلق برؤيتها للعالم وتصميمها على تغييره، فقد كانت فنانة وصحفية ملتزمة، وهي باختصار رمز للنضال من أجل حرية الفكر والتعبير والمطالبة بحقوق المرأة».

---

* إبراهيم سلوم: كاتب ومترجم (سورية).

من هي جورج صاند؟

اسمها الحقيقي «أورور ديبن»، وقد استعارت هذا الاسم الجديد للتوقيع على المقالات والمواضيع التي كانت تنشرها في الصحافة الفرنسية بمعونة عشيقها «جول صاندو». وُلدت في اليوم الأول من تموز عام ١٨٠٤ ضمن عائلة أرستقراطية فرنسية. فوالدها «موريس ديبن» من أحد خيرة الفرسان، ويرتبط بعلاقة قرابة مع العائلة المالكة الفرنسية. وأمها «صوفي ديلابورد» مدرِّسة مثقفة منهمكة بممارسة التعليم. ولهذا السبب أو كلا إلى جدتها أن تتولى تربيتها، مما جعل «أورور» تعيش طفولة قلقة تنعكس عليها تناقضات الأم والجدة. فالأم «صوفي» ترى في حماتها عجوزًا متصلبة ومتمسكة بالعادات والتقاليد. أما الجدة فترى في «صوفي» امرأة من العوام، غوغائية، تكاد لاتصلح لأن تكون زوجة لابنها الفارس النبيل ذي الدم الأزرق، فضلاً عن أنها تكبره بخمس سنوات ولها ابنة من غيره. وقد بلغت التناقضات ذروتها بين السيدتين عام ١٨١٦ عندما سقط «موريس» من على صهوة جواده ومات على الفور، فرحلت الأم على أثرها إلى باريس لتسرح وتمرح كما يحلو لها في أجوائها الساحرة. وهكذا ازدادت الضغائن وأصبحت «أورور» هي الهمّ الأول لدى الجدة التي تقدمت بدعوى إلى المحكمة تطالبها فيها بحضن الحفيدة. وفي النهاية حسمت المحكمة أمر حضانة الفتاة وقضت بترك الأمر لها، فآثرت «أورور» أن تقيم مناصفةً، حينًا مع جدتها في بلدة «نوهان» الواقعة على بعد ٢٥٠ كم إلى الجنوب من باريس ضمن قصر إمبراطوري تحيطه غابة كثيفة حيث كانت تركب الحصان وتلعب مع الفلاحين الصغار، وحينًا آخر عند أمها في باريس. وقد تسنّى لها بذلك أن تعيش عالمين مختلفين هما عالم الريف بقيمه وأساطيره وعفويته، وعالم المدينة المعروف بأنانيته وعدوانيته الشديدة.

وبسرعة عاشت «أورور» نوعًا من ازدواج الشخصية بين هذه الثنائية التي يقف طرفاها على حديّ نقيض. فكانت عند الجدة تقرأ بنهم شديد في مكتبة العائلة حيث تعرفت على أعمال أرسطو وجان جاك روسو وباسكال وأيضًا شكسبير وبايرون وشاتوبريان، وعند الأم كانت تسرح وتلهو، وكان لابد أن تميل إلى أحد طرفي هذه الثنائية. وعلى عكس ما يمكن للمرء أن يتوقعه فقد اتجهت أولاً بميولها إلى جدتها، وقد قالت عن نفسها يومًا: بأنها أصبحت «هجينة اجتماعية».

وتنفيذًا لإرادة الجدة تزوجت «أورور» في عام ١٨٢٢ من الشاب النبيل «كازيمير



ديدفان»، وهي زيجة راقية تليق بأبناء النبلاء، ومنه أنجبت «موريس» في عام ١٨٢٣، ثم ابنتها «صولانج» في عام ١٨٢٨. ثم ما لبثت الجدة أن ماتت فورثت «أورور» عنها القصر وملاحقه. لكنها بعد وفاة الجدة قلبت ظهر المجن وأصبحت تقضي بعض أوقاتها في باريس بالقرب من والدتها التي وإن تصالحت معها، إنما ظلت على شقاق معها. كانت تقضي معظم أوقاتها في القراءة وركوب الخيل عندما يغيب زوجها في بعض الرحلات وتنتظر عودته في لهفة وشوق. وعلى هذا النحو قرأت مئات الكتب والدواوين الشعرية مما زادها نضجًا وتفتحًا وأعطاها شعورًا بأنها طائر وحيد رغم وجود زوج وطفلين وحياة هادئة. وفي لحظة عابرة أيقنت أن فارس أحلامها زوج عادي مشغول بكسب المال وبالأسفار، وحين تحدثه عن قصيدة قرأتها أو كتبتها كان يلومها بأنها تجري وراء الخيال والأوهام.

وبهدوء وبعد تسع سنوات من الزواج طلبت الطلاق بإصرار لكنه رفض. وبعد مناوشات اتفقا معًا على أن تترك له القصر والمزرعة وتغادر إلى باريس بحثًا عن حياة أخرى ولكنْ شريطة أن يرسل لها راتبًا سنويًا تعيل به ولديها.

لم يخطر في بالها أن تحترف الكتابة وتصبح يومًا كاتبة مشهورة بل كان لديها شعور بأنها موهوبة. وقد ساعدها هذا الشعور على أن تتعرف وهي في باريس على أديب شاب يصغرها بسبع سنوات يدعى «جول صاندو» الذي أعجب بها وبقوة شخصيتها. لقد رأت فيه ما افتقدته في زوجها النبيل، الثقافة، ورهافة المشاعر، ومعًا بدءا يكتبان زاوية اجتماعية تحت اسم

مستعار «ج. صاندو» في الصحافة الفرنسية. وعندما كتبت روايتها الأولى «انديانا» نشرتها تحت اسم جديد «جورج صاند» في تحريف واضح لاسم عشيقها «جول صاندو». لقد كان مظهرها الخارجي في هذه الفترة ينمّ عن قامة طولها ١٦٨ سم، حيث كانت ترتدي بنطلونًا وسترة للرجال، وتدخن السيجارة بين السبابة والوسطى طيلة الوقت، وتحول شعرها إلى ضفائر متساقطة فوق كتفيها. لقد كان هذا المظهر فضيحة من الطراز الثقيل عند الباريسيين في مطلع القرن التاسع عشر لرؤيتهم امرأة مسترجلة ترتدي البنطلون متزينةً بملابسها وخاصةً بتدخينها الذي كان يُعدّ على نحو خاص بالنسبة للنساء ضربًا من الجنون. ويعملها كصحفية تتقفى أخبار الناس والمجتمع فقد كانت التقاليد وقتذاك تستهجن مثل هذا العمل بالنسبة للنساء، وإلى حد في ما الأدب والثقافة العامة. فمنذ أمد غير بعيد، كانت السلوكيات العامة مكشوفة وتشير إلى أن المرأة كائن ضعيف لايتساوى مع الرجال الذين لهم الأولوية في كل شيء وخاصة في مجال الأدب. وكانت المرأة الطامحة إلى القراءة والكتابة تحفظُ في يدها قطعة من التطريز تلقيها على كتابها أو على الأوراق التي هي بين أيديها إذا ما دخل عليه زوار، لأن المرأة التي كانت تتفرغ إلى المعرفة العلمية وإلى تأليف الكتب كان يُنظر لها وكأنها منحرفة أو ساحرة. ومع «جورج صاند» تمكنت المرأة من تحقيق ذاتها وخرجت إلى مختلف مجالات العمل وأرادت أن تقطع شوطًا مهمًا في هذا المجال.

لقد تحمّس الكثيرون لهذه الكاتبة المتمردة التي ترتدي ملابس الرجال وتحمل اسم رجل، وترتاد المقاهي وتصاحب عباقرة العصر، وتستقبلهم في صالونها الأدبي أمثال «فيكتور هوغو» و«هونوري دوبلزاك» و«ألفريد دوموسيه» و«فلوبير» والموسيقار الشهير «شوبان». وراحت الشائعات تطاردها في كل مكان، في حين اكتفت هي بالقول بأنها تعيش حياتها الخاصة بكل أمانة وصدق مع نفسها. وعندما وُزّعت روايتها «انديانا» على دور النشر أثار هذا العمل الأدبي موجة من التصفيق في باريس، فوصفها أحد النقاد الأدبيين بأنها أحد اثنين: إما أنها تقلّد الروائي الشهير «بلزاك» أو أنها تكتب بكل عبقرية. وقد قال عنها الناقد الكبير «سانت بوف» بأن هذه الرواية تحتوي على عمق فني وسمو المعاني التي أضفتها هذه الرواية كعلاقة إنسانية وكقيمة اجتماعية.

وعلى أثر ذلك، أصيب «جول صاندو»

بمرض الغيرة من نجاحها، فسعى إلى السيطرة عليها، وهولايدري أنه بتصرفه هذا يمسّ العصب الحساس لديها ويفجر شحنة التمرد بداخلها. وما إن أعلمها بشجونه حتى قامت بطرده من حياتها نهائيًا. وعندما علمت أن العشيق المسكين لم يتحمل الصدمة محاولاً الانتحار لولا إنقاذه وهو في الرمق الأخير، أدركت بحقّ أنه ليس الإنسان المثالي الذي يملأ فراغها الروحي الذي تشعر به، سيما وأن كبرياء النساء يحتقر الحبيب قليل الفطنة الذي يضحي بكبريائه من أجل الحب. ومن المعلوم أنها امرأة من ذاك النوع الوحشي الذي يمضي قدمًا إلى الأمام ولايلتفت إلى الوراء، لأنها لاتبكي أبدًا على الخسارة، تعمل بجد ونشاط وتغلق على نفسها باب مكتبها لتواصل الكتابة وتعيش حالة استغناء عن الحب.

لكنها في هذه الفترة تحديدًا اي في بداية عام ١٨٣٣، دخلت تجربة القلق الوجودي، وكانت تجربة عميقة عكستها روايتها «ليليا»، وفيها تتحدث عن سرّ الوجود ومن أين أتت وإلى أين ستذهب في نهاية المطاف؟ وقد تزامن ذلك مع عودة مزاجها للرومانسية الشفافة من خلال تعرّفها في العام نفسه على الأديب المبدع «ألفريد دوموسيه» الذي كان عمره وقتذاك لايزيد على الـ٢٢سنة فتوطدت العلاقة بينهما وسافرا معًا إلى مرسيليا ومن ثم إلى فلورنسا بإيطاليا، وكان يصغرها بست سنوات. علمًا أنها كانت تعيش في فراغ عاطفي كامل إلا أنها ترددت كثيرًا في الارتباط به، فهو فنان وعبقري لكنه فوضوي وعابث أيضًا، وأفسدته النساء مبكرًا، في حين أنها كانت امرأة عركتها الحياة وتبحث عن رجل حقيقي يملأ قلبها وحياتها وتثق به وتطمئن إلى شخصيته وتركن إليها. وشتّان بين هذا الفارس المنتظر وبين هذا الفتى الغارق في الفوضى، والذي لايكفّ عن مطاردتها بأشعاره ورسائله العاصفة بالحب. وفجأةً، احست بأنها تعيش حالة حبّ حقيقي لم تشعر به من قبل، وتختلط فيها مشاعر الأمومة بمشاعر الأنثى فأحبت أن ترتبط به لعلها تنجح في إنقاذ حياته من الفساد والفوضى واستهلاك الصحة بشكل عبثي. وعلى هذا الأساس، أصبح الكاتب الشهير «ألفريد دوموسيه» الشخص الثالث في حياتها، فتعامت باسم الحب عن اختلاف الطباع بينها وبينه، وسافرت معه إلى إيطاليا بحثًا عن المتعة والثقافة والعمل. وحين أصيبت بالحمى وارتفاع الحرارة وهي في إيطاليا فوجئت بشخصية حبيبها الهشة الضعيفة، فقد تصرّف معها بترق

طفولي وكان يتركها تعاني من المرض والوحدة معبّرًا لها عما يقرّه بداخله من مشاعر مبهمة: «جورج صاند، لقد خدعتُك وخدعتُ نفسي، فأنا لاأشعر حيالك بأي نوعٍ من الحب».

لقد ابتلعت «جورج صاند» هذه الإهانة الكبرى حتى لاتدمّر حياتها، بل على العكس انتظرت حتى شفيت من مرضها فأخذت «موسيه»، بدوره، بمرض التيفوئيد إلى مدينة البندقية الساحرة، حيث لم تكن تسعى لكي تنتظر منه الكثير بل الرغبة في الاستقرار وألا تواجه الحياة مرةً أخرى بمفردها. وحين أصيب «موسيه» بالتيفوئيد وهو في البندقية كان بإمكانها أن تردّ له الصاع صاعين وتتخلى عنه، لكنها اختارت الموقف الأنبل فوقفت بجواره وسهرت على راحته كزوجة مخلصة. وفي هذه الأثناء تعلقت بالطبيب الذي كان يأتي لمعالجته «باجللو» الذي أدرك بذكاء أن المرأة التي تجلس أمامه تعيش حالةً من الكآبة العميقة وأن كل ما يربطها بهذا المريض مجرد نوع من الشفقة وأداء الواجب. وعلى الفور نصب شباكه حولها وتوصل إلى غزو قلبها الحزين. وبالفعل بعد شفاء «موسيه» من مرض التيفوئيد أخبرته بأنهما مختلفان تمامًا وأن الحياة بينهما لايمكن أن تستمر، ثم بدأت بالتفكير في عرض الطبيب «باجللو» الذي طلب منها الزواج. وعلى الفور وافقت وهي في الثلاثين من عمرها على الزواج بهذا الرجل الرابع كي يسكن قلبها ويقاسمها الحياة. وبعد عدة شهور من الاستمتاع بسماء إيطاليا الصافية، عادة «جورج صاند» مع حبيبها الإيطالي إلى باريس لمواجهة شتى الأقاويل. وفي باريس تبيّن للطبيب الشاب أن هذه المرأة التي ارتبط بها في بلده إيطاليا تختلف تمامًا عن الكاتبة المرموقة في باريس والتي تحظى بشعبية كبيرة بين أوساط الأدباء والفنانين، فهو طبيب، أي إنسان عملي ولاعلاقة له بالمقاهي والنوادي والسهرات الثقافية، لذا سرعان ما انفصل عنها مستقلاً بحياته في باريس عاصمة النور.

وعلى الرغم من هذا الاضطراب العاطفي استمرت «صاند» في الكتابة والإبداع، ولم تفتح قلبها بعد ذلك إلا مرة واحدة حين اختارت الموسيقار الشهير «فريدريك شوبان» البولندي الأصل والذي كان يصغرها على غرار كافة عشاقها بست سنوات. ورغم علمها أنه مصاب بمرض السل الرئوي فقد رحلت معه إلى ربوع أوروبا، وخلال هذه الرحلة وجدته إنسانًا منطويًا ورقيقًا فيما كانت ممتلئة بالحيوية والنشاط والحضور الطاغي والحسّ الثوري المتمرد، لذا لم تستمر العلاقة بينهما أكثر

من ست سنوات، وبعدها قرر الطرفان أن ينفصلا. وما هي إلا سنوات قليلة حتى مات «شوبان» وهو دون الأربعين من العمر، فأيقنت «صاند» بأنها وصلت إلى مرحلة اليأس العاطفي، فعاشت أعوامها الثلاثين المتبقية وحيدة في قصر الجدة ببلدة «نوهان» حيث تخلت عن حلمها القديم عن فارس أحلامها هنا وهناك، مخلصةً للكتابة ولاشيء آخر. يمكن القول أن «شوبان» الذي انجذبت إليه بين أعوام ١٨١٠- ١٨٤٨ بسبب نزعته الرومانسية الطافحة وما يمتلك من جموح عاطفي ومعزوفات تجديدية على البيانو طاعنة في الصبابة كان آخر مغامرة عاطفية لها.

يجمع النقاد على القول بأن «جورج صاند» هي وجه أدبي جديد يتناسب مع اسمها الحقيقي «أورور». وكلمة «أورور» تعني «الفجر»، وكذلك كانت فجرًا أدبيًا أشرق في مطلع القرن التاسع عشر أيام عهد نابليون بونابرت، واستمر مضيئًا في ظلام ذاك القرن الذي عاشته تحت اسم مستعار وملابس رجالية وأخلاق مستعارة. إنها تجربة فريدة من نوعها تقوم على واقع من المفارقات بين حياة امرأة دنيوية أشيع الكثير عن سلوكها وأخلاقها المتحررة من التقاليد، وبين أبطال رواياتها الذين نراهم يناقشون الفضيلة ويستجيبون بسرعة لصوت الضمير ويتسابقون لنداء الواجب.

في عزّ صباها تعرفت على جماعة «السانسيمونيين» نسبةً إلى المفكر الفرنسي الاشتراكي الطوباوي المعاصر لكارل ماركس وهو «سان سيمون»، وبسرعة تحول صالونها محجًا للجمهوريين، وبدت زعيمة للدفاع عن الحريات العامة من خلال سعيها إلى إطلاق سراح «لامنيه» صاحب جريدة «لوموند»، ومعظم أدباء باريس المهجرين في الخارج. وبهذا النهج أصبحت رمزًا في عموم القارة الأوروبية، وكان هذا أحد أسباب توطّد علاقتها مع الجمهوريين أكثر فأكثر، فكتبوا عنها وروّجوا لأعمالها باعتبارها خير من يدافع عن الفقراء والنساء والمثقفين. ثم تعاظم نفوذها في الأوساط الأدبية بعد أن نشرت رواياتها ومسرحياتها ومذكراتها ورسائلها. وكان ثراء هذه التجربة كتابة ما يقارب المئة رواية، وعشرات المسرحيات، و٥٠ ألف رسالة تمّ نشرها في التسعينيات من القرن الفائت ضمن ٢٥ مجلدًا. وما يلفت الانتباه قدرتها الخارقة على تنظيم أفكار رسائلها، فتبدو كما لو كانت روايات، فتراها تحلل كل المواقف وتصف التفاصيل وتشهد على كل دقائق الحياة من حولها، ثم تستخرج المتعرجات الكبيرة من التفاصيل الصغيرة. أما مذكراتها فجاءت في كتاب «تاريخ

حياتي» الصادر في عام ١٨٥٤ وذلك بناءً على رغبة الكثيرين من زملائها الأدباء أمثال «سانت بوف» الذي اقترح على الأكاديمية الفرنسية منحها جائزة قدرها ٢٠ ألف فرنك فرنسي تقديرًا لجهودها ولإنتاجها الأدبي، ولتأثيرها على مسار الحياة الأدبية في فرنسا. ولهذا السبب يمكن أن نلحظ تأثير أدبها على كتّاب رومانسيين معاصرين لها مثل «دوما الابن» (١٨٢٤-١٨٩٥) صاحب الكتاب الشهير «غادة الكاميليا» وهو ابن الأديب اللامع «الكسندر دوما» (١٨٠٤-١٨٧٠) الرومانسي الشهير صاحب الروايات الخالدة «الفرسان الثلاثة» و«الكونت دي مونتي كريستو». وأيضًا على الأديب «غوستاف فلوبير» الذي تميّز بالمذهب الواقعي من خلال رائعته الشهيرة «مدام بوفاري» حيث نجد غنى المخيلة والتصاوير الدقيقة وطراوة الأسلوب الإنشائي المميّز.

وبالنسبة لرواياتها تبدو «جورج صاند» رومانسية بمعنى خاص، ثم ازدادت حماسة «بالنسبة للأفكار الاشتراكية، فنشرت روايات ذات طابع إنساني. وعندما انسحبت منذ عام ١٨٣٩ إلى قصر جدتها في الريف ألّفت هناك روايات ريفية وأغاني لامست شغاف القلب برقتها ونعومتها. وعلى هذا النحو يمكن تصنيف رواياتها على أربع مراحل: الرومانسية، الإنسانية، الريفية، الذاتية. ونعني بهذه الأخيرة أن «صاند» بعد أن تقدمت في السنّ وأصبحت جدة، عاشت أجواء نقية نوعًا ما جعلتها تستعيد ذكريات مشاعرها وعاطفتها السابقة التي روتها في كتاب «تاريخ حياتي» وبخاصة في كتابها «هي وهو» حيث تروي فيه غرامياتها مع الشاعر «ألفريد دوموسيه» الذي نشرته بعد رحيل الشاعر المذكور بعامين. وسرعان ما أثار نشره عاصفة من الاحتجاجات لدى أصدقاء الشاعر الراحل الذي وجهوا إلى الكاتبة تهمة تصوير الواقع بطريقة بعيدة عن الحقيقة نتيجة ادعائها بأن «دوموسيه» كان إنسانًا أنانيًا ومجنونًا منحرفًا لايأبه بمن حوله حتى إنه كان يخونها مع امرأة أخرى تدعى «تيريزه»، وأنه لجأ إليها ليجد في رفقتها السلام الذي كان عاجزًا عن بلوغه لوحده، ولكن كيف يمكن أن يحصل ذلك وهي المرأة العاقلة والمحتشمة التي اعتنت كثيرًا بزوجها المريض على حد قولها؟

لقد لامها النقاد كثيرًا فصوّروها بالمرأة الشريرة التي تتخذ من عشاقها ضحايا لها بعد لجوئها إلى كافة التبريرات التي تسمح لها بذلك كأن تدعي بأن معظمهم كانوا ضعفاء الشخصية أو مصابين بلوثة عقلية،

علمًا أن صفة الأنانية تنطبق على الكاتبة لكونها انتزعت الشهرة انتزاعًا، وأن لديها نهمًا إلى النجاح والتألق، وتسكنها رغبة جامحة في إثارة الإعجاب بشخصها وأعمالها. ولهذا السبب شاهدناها مرارًا كيف كانت تهجر عشاقها كلما فرغت من استهلاك قدراتهم وتستسلم إلى عاشق جديد. بدليل أن حياتها الأدبية كانت تتطور حسب هبّات مشاعرها وعواطفها الإنسانية وتجربتها الشخصية التي يمكن تلخيصها في أربع مراحل وفقًا لمايلي:

١- المرحلة الرومانسية: وفيها فتشت عن السعادة والحب، كما جاء ذلك في رواياتها «إنديانا» و«فالنتين» و«ليليا». هذه الأخيرة التي تعطي فيها للمرأة الحق في أن تحب بغض النظر عن الأعراف والتقاليد الاجتماعية، وقد أضفت فيها على الزواج قيمة جديدة إذ اعتبرته قيمة إنسانية وقيمة اجتماعية يجب التمسك بها، لكنها عرّفت بكثير من الصراحة مسألة الحرية الاجتماعية في العلاقات الزوجية والطلاق، لأن هذه الثنائيات أمرٌ لامفر منه، ونعني بها: الأنا والمجتمع، الحقيقة والوهم، الملاك والشيطان. وقد تركت إلى أبطال رواياتها المجال لكي يفصحوا عن كل نوازعهم الشخصية بحيث يكشفون كل ما في الحياة من تناقضات وأضداد خطيرة. لقد كانت حياتها العاطفية على فوهة بركان، ولكنها كانت تطالب بالوفاء والإخلاص وسماع نداء الضمير. تلك هي إحدى ميزات الرومانسية والأديب الرومانسي بأن تكون حياته وأعماله الأدبية على طرفي نقيض كالفنان البارع «أوجين دولاكروا» صاحب اللوحات الخالدة «حلم يعقوب» و«قارب دانتي» و«النساء الجزائريات». لقد كانت لوحاته ترسم مشاهد قاسية ومذابح ومسالخ وأستارًا مهتوكة، وأطفالاً تدوسهم الخيول، في حين كان هو شخصيًا في قمة اللطف ومثالاً للإنسان النبيل. ولذا وُصف بأنه «باقة ريحان على فوهة بركان». وكذلك كانت حياة «جورج صاند» وأدبها أيضاً.

٢- المرحلة الإنسانية: حيث جاءت رواياتها تعبيرًا عن حماستها لقضايا الشعب، كما في روايتها «خطيئة السيد أنطون» الصادرة في عام ١٨٤٧ من أجل الدفاع عن الناس المتواضعين، وفيها تدعو إلى التضامن بين أفراد المجتمع نفسه، وإلى القضاء على الفوارق الطبقية الاجتماعية، وإلى تقاسم الأرض بشكل عادل من أجل إحلال العدالة الاجتماعية بين الناس. وهذا ما تعكسه رواية «طحان انجيبو»، وفيها نقرأ :(أن المزارع «بريكولان»

الذي يعمل في قصر البارونة «دوبلاشمان» هو فلاح جشع للمال ولايريد أن يزوّج بناته على أساس الحب ووفقًا لميول قلوبهن، ونتيجة لهذا المزاج المتسلط أصبحت البنت البكر مجنونة، أما أصغرهن «روز» المغرمة بحب «غران لوي» الطحان الفقير في بلدة «انجيبو» فكانت تعاني من محنتها بكل صمت وصبر. لكن البارونة «دوبلاشمان» هذه الأرملة الشابة المليئة بالطيبة والمودة تركض لمساعدة مزارعها «بريكولان» وتقترح عليه شراء قصرها الفخم ولكن بسعر زهيد شريطة أن يقبل «بغران لوي» صهرًا له وزوجًا لابنته «روز». نستخلص مما سبق أن الكاتبة أحبت أن تتعاطى مع الهموم الاجتماعية وتبحث لها عن حلول إنسانية.

٣- المرحلة الريفية: خلال سنواتها الأخيرة وبعد مغامراتها العاطفية مع رجال الأدب والعلم آثرت «صاند» العودة إلى قصر جدتها طلبًا للهدوء والراحة. وفي هذه المرحلة برزت عندها رغبة في التعبير عن حبها للأرض ضمن رواياتها، هذه الأرض التي شهدت ولادتها وولادة ولديها «موريس» و«صولانج»، وعن عاطفتها الجياشة حيال الفلاحين، كما تشهد على ذلك روايتها الشهيرة «مستنقع الشيطان» وفيها نقرأ: (بأن المزارع «جرمان» يحب أرضه وأبقاره ومهنته كفلاح مرتبط بالأرض، وعائلته التي يرعاها وترعاه. توفيت زوجته بشكل سابق لأوانه فوجّه كل عاطفته نحو أولاده الثلاثة ونحو ذوي زوجته الذين كانوا يعتبرونه بمثابة ابن لهم. وفي أحد الأيام طلبوا منه أن يتزوج من جديد ويجد امرأة تخدمه وترعى بنيه، ونزولاً عند رغبتهم يقيم تعارفًا مع فتاة شابة ترعى أغنامها بالقرب من «مستنقع الشيطان» وتدعى «ماري». وبعد إلقاء التحية والسلام وتحديد مواعيد للقاء يجدها مختلفة تمامًا عن زوجته المتوفاة ويرى أنه لايستطيع حبّها. فالزوجة كانت امرأة لطيفة المعشر، ناعمة ورقيقة المشاعر في حين بدت «ماري» مخشوشنة ونزقة بصفتها راعية غنم. والشيء الذي كان يخشاه كثيرًا هو ماذا سيكون موقفه من ذوي زوجته إذا أعلمهم بأنه متردد في حبّ هذه الفتاة الراعية، علمًا أنهم أناس يتمتعون بمزاج مستقيم وقلب طيب وحب قوي حيال صهرهم «جرمان»؟. لقد اكتشفوا فيه حقًا الزوج الذي مايزال يضمر لابنتهم المتوفاة كل الحب والوفاء، لكنهم في الوقت نفسه اكتشفوا أيضًا حكمة «ماري» ورجاحة عقلها وقدرتها على أن تكون المرأة الجديدة في مواساته وفي التخفيف من محنته كأرمل. ومن خلال الإصغاء إلى

نصائح أهل زوجته الذين يريدون له أن يبدأ حياته من جديد ضماناً لمستقبله ومستقبل أولاده الصغار، توفرت لديه الشجاعة في أن يذهب ليلتقي من جديد بهذه الراعية وأن يخرج من قلبه بعض الكلمات البسيطة الدالة على تودده لها والتي تقود الراعية الجميلة إلى أن تعترف بحبها له وتوافق على العيش معه».

٤- المرحلة الذاتية: وفيها حصلت على نوع من الصفاء والهدوء جعلها تفكر بعواطفها وعلاقاتها السابقة وتنشرها في كتاب يتعلق بسيرة حياتها الذاتية تحت عنوان «تاريخ حياتي» حيث كتبت تقول «إن الجسم والفكر وانكسار الخاطر والنقاء الديني والمروق والرهبنة، كلها ينحرها من الداخل نزع دفين متعلق بالحياة ومحبتها الشديدة».

وفي عام ١٨٧٦ وقبل وفاتها بأشهر لازمت «صاند» قصر جدتها دون أن تغادره بعد أن قرّبت سريرها من نافذة غرفة نومها لتطلّ من خلالها على شجرتي «الأرز» اللتين كانت قد زرعتهما بيدها خلال ولاده كل ابن من أبنائها الاثنين إلى أن داهمتها المنية يوم ٧ حزيران من العام نفسه. وأثناءها قُرأت على الملأ برقية كتبها أمير الشعراء في فرنسا «فيكتور هوغو» جاء فيها «دعوا السيدة «صاند» هناك، دعوها، فقد تخلصت منكم ومن الجسد، إنها الآن حرة طليقة».

وبوفاتها أصبحت أيضًا اسمًا مستعارًا لجموع الشعب الفرنسي ورمزًا حركيًا للرومانسية، ومحجًا للجمعيات النسائية التي تطالب بتحرير المرأة الفرنسية وغلاة الدعوات الجمهورية. وفيما بعد أصبحت أولى رائدات الحركة النسوية ثم منهلاً ينهل منه الروائيون الاجتماعيون عناوين رواياتهم وموضوعاتها.

المصـــادر

١- تاريخ الأدب الفرنسي في القرن التاسع عشر لمؤلفيه «بول سوريس» و«جورج كاستيكس».

٢- جريدة «لوموند» الفرنسية، تاريخ ٢٠٠٤/٦/١٠.

٣- صحيفة «الجزيرة» الصادرة على شبكة الانترنت، تاريخ ٢٠٠٤/٥/٢٠.

٤- صحيفة «البيان» الزاوية الثقافية، تاريخ ٢٠٠٤/٥/٢٧.

193

التـراث وتحـديات العصـر الرازيـان نموذجاً

ميهب عيزوقي(*)

تتعرض الأمة الإسلامية بعامة والعربية وهي قلب الأمة الإسلامية وحاملة الوحي وموطنه الأول بخاصة إلى حملة غزو: ثقافي واقتصادي وسياسي وأخيراً عسكري. وإزاء هذا الوضع الذي يجد فيه المسلمون أنفسهم تحت وطأة هذا الغزو عاجزين أو شبه عاجزين يتلفتون في كل اتجاه لعلهم يجدون مخرجاً من الأزمة التي نمت كنتيجة لهذا الغزو داخل النفس الفردية العربية، كما نمت وتطورت داخل النفس الجمعية.

(*) ميهب عيزوقي: باحث وكاتب من سورية.
- العمل الفني :الفنان أكثم عبد الحميد .

لم تكن هذه الهجمة الغازية وليدة العقود الأخيرة من القرن العشرين المنصرم، ولم تكن وليدة عصر الأنوار الأوروبي كما أراد تصويرها بذلك بعض المؤرخين، ولم تبدأ مع الحروب الصليبية عام ١٠٩٥م، واستمرت قائمة بشكل مباشر حوالي قرنين من الزمن، ولم تتوقف منذئذ. وما الصراع المسلح الذي ظهر فيما بعد على فترات متقطعة حتى انتهى بالعهود الاستعمارية في القرنين التاسع عشر والعشرين إلا مظهرًا لهجمة كلية يرى البعض أنها أقدم من ذلك، وهم بالتأكيد على حق، وقد كان التدافع سجالاً.

الحقيقة التاريخية أن الهجمة الغربية الأخيرة المؤثرة والتي ولّدت ما نحن فيه بدأت منذ حوالي عام ١٧٠٠م، يوم بدأت الحضارة الغربية تتفوق على الحضارة الإسلامية التي نرى بأنها توقفت منذئذ، وبدأت الهوة تتسع بين الحضارتين حتى صار التصنيف المعاصر يرى العالم الغربي على أنه عالم الحضارة والتقدم، ويرى العالم الإسلامي على أنه عالم التخلف، ومع قليل من اللطف المجامل يسمّيه العالم النامي. لكن الغرب نكأ الجراح بعنف وجرأة غريبة في العقد الأخير، وبتحديد أكثر بعد ١١ أيلول ٢٠٠١م. هذا الحدث الذي توحد العالم على إدانته؛ مع أننا لم نعرف حتى اليوم وعلى وجه اليقين أسبابه، والقائمين به، والمخططين له، وآليات التنفيذ، أو على الأقل لم تقل فيه الكلمة النهائية.

هذا الحدث حوّل العالم إلى عالمين: مضطَهِد ومضطهَد. ووسع الفجوة التي بدأت عام ١٧٠٠م بين العالم الغربي والعالم الإسلامي، وما يزال هذا الاتساع يزداد يومًا بعد يوم، حتى صار الخيال البشري عاجزًا عن تقدير وتحديد مدى سرعة هذا الاتساع وتزايده المستمر، وبالتالي لأمكن تصور الفجوة إياها.

اليوم ينشغل المثقفون العرب والمسلمون بمحاولة إيجاد الرد المناسب على الغزو المتعدد الأشكال. ويرى كثير منهم أن الغزو الثقافي أخطر هذه الأشكال لأنه يهدد الهوية العربية والإسلامية في الصميم.

وبما أن الهوية تتكون عبر التاريخ وبعوامل متعددة يقوم بينها التراث الفكري والحضاري بالدور الأهم، عاد المثقفون إلى هذا التراث يستقرئونه ويبحثون عن مدى المساعدة التي يقدمها التراث في إيجاد الرد المناسب على الغزو الثقافي الغربي وبخاصة الأمريكي منه، وكيف يساعد التراث في تدعيم الهوية القومية والحضارية المهددة.

وهنا ظهرت قضية تحديد التراث، وكيفية التعامل معه، وتصنيفه، وفائدته وكيفية قراءته.. الخ، وتعددت الآراء.

فمن المثقفين من يريد أن يستعيد



التراث كما هو بحجة أنه هو الذي أنتج عظمة العرب والمسلمين في الماضي، متجاهلين تاريخية التراث. وكانت استعادتهم لتراثهم مجرد إشادة وتمجيد كلامي حتى صار التراث أشبه بالمقدس منه بالتراث الحضاري، وهذا الفريق لم يقدم أية إضافات سوى مدائح وتعظيمات ضخمت الذات، ووضعتها في صراع مع الحاضر ومفرزاته، ومع المستقبل وتطلعاته، وأنتجت هذه العملية تطرفاً وتعصباً، برغم أن التعصب والتطرف ليس من طبيعة الثقافة العربية والإسلامية.

ومنهم من قال نحيل هذا التراث إلى التقاعد بالقطيعة معه، ثم نضعه في المتاحف أو الرفوف العالية من المكتبات، كل ذلك بدعوى «العقلانية». وهذه ليست عقلانية حتى بالمفهوم الغربي الذي يعتبره القائلون بذلك نموذجاً للاقتداء. هذه القطيعة ليست قطيعة مع التراث فقط، بل قطيعة مع الجذور ومع هويتنا الثقافية وحضارتنا التي تكوِّن الشخصية الفردية والجمعية.

وثمة من قال نختار من التراث ما يناسبنا ونترك ما عداه. ولكن، كما هي

العادة عند اللجوء إلى الاختيار: تتعدد الآراء وتتعارض فيصعب تحديد ما يجب اختياره لأن كلاً يختار على هواه أو ما يؤيد فكره وأيديولوجيته وربما حصل التعارض وربما التناقض.

وقد اخترت نموذجي «الرازيّان» مثالاً على ما أحب -لا ما يجب- أن يُختار.

١ - ما هو التراث؟

سؤال تتداوله ألسنة وأقلام العامة والخاصة وليس له تعريف مانع جامع حتى الآن على ما أتصور. والتراث عندي هو: مجموع ما يرثه جيل من أسلافه، ثم يضيف إليه ما يبدعه ويتركه لأخلافه. وهكذا يمكن القول إن التراث هو مجموع الإبداع المعرفي من أدب وعلوم وفلسفة ورسوم وفلكلور، ولغة وأزياء ومعتقدات وإيديولوجيات. والتراث في تطور وتراكم دائمين. لذلك يستحيل تحديد فترة زمنية دون أخرى لوصفها بفترة تراثية، وإن كان تراث كل شعب يمر بمراحل ازدهار وانبساط ومراحل انكماش وانحطاط. والذي يعنيني هنا هو التراث المكتوب فقط. ونورد فيما يلي تعريفين للتراث يزيدان تعريفنا وضوحاً وعمقاً.

يقول د. حسن حنفي: «هو مجموعة التفاسير التي يعطيها كل جيل بناءً على متطلباته الخاصة. ليس التراث مجموعة من العقائد النظرية الثابتة والحقائق الدائمة التي لا تتغير، بل هو مجموع هذه النظريات في ظرف معين، وفي موقف تاريخي محدد، عند جماعة تضع رؤيتها وتكوّن تصوراتها»(١).

ويرى نوري حمودي القيسي أن التراث: «حصيلة تجارب حيّة وتفاعلات واعية واجتهادات علمية، وما أثير من مواقف وطرح من آراء وعرض من إخفاقات واستجد من أحداث وتحديات وبرز من مقدرات وأتيح من فرص وتساؤلات»(٢).

٢ - لماذا التراث؟

تتكون شخصية الفرد كما شخصية الجماعة أو الأمة من عناصر متعددة أهمها التراث، حتى يمكننا القول بأن الإنسان هو وليد تراثه ثقافياً وحضارياً، كما إنه وليد أبوين بيولوجياً. وكما يجري في عروق الإنسان دم والديه كذلك يجري أثر التراث في عقله ومخيلته ومشاعره ووجدانه.

يقول الدكتور محمود السيّد: «إننا في أمسّ الحاجة إلى إحياء تراثنا وصونه والحفاظ عليه،في ظلال عولمة متوحشة، تروم القضاء على هوية الشعوب وثقافتها الذاتية، وتشويه تاريخها، وتمزيق الروابط التي تجمع الأمة»(٣).

هذه هي المخاطر التي تهدد بالإلغاء: الهوية، والثقافة، والتاريخ، والأمة. فماذا يبقى إذن؟

إذا أحيينا التراث نتجنب هذه المخاطر، لكن تراثنا موجود حيّ ربما نحتاج إلى تفعيله، وليس كله صالحًا لذلك، وهذا يعيدنا إلى الاختيار مرة أخرى. يقول أدونيس: «أخذ كل جيل عربي، أو كل مفكر يخيط موروثه رداء مطابقًا لاتجاهه الإيديولوجي: فهو -التراث- تارة راحة العقل الحر، وتارة السجن والمعتقل، وهو طورًا مهد الديمقراطية وآخر مهد العبودية، وهو حينًا يتضمن كل شيء وحينًا فقير يحتاج إلى كل شيء»[٤].

قد لا نتفق مع أدونيس في هذا التصنيف الحاد، لأنه ليس من طبيعة العلوم الإنسانية، ولأن التراث أي تراث لأية أمة كان دائمًا يحتوي على العقل الحر والمعتقل والديمقراطية والعبودية... إلخ في الوقت ذاته، قد يطغى جانب على آخر لكن لا يمحوه. ويبقى الحديث مفيدًا لنرى التعددية ضمن الوحدة، ونرى الصراع أيضًا بين الأفكار والآراء، الصراع المولد للإبداع والتطوير «العلم يزكو بالنفقة». ويرى د.جابر عصفور التنوع في التراث ويسميه «التضاد العاطفي». يقول: «يربطنا بماضينا وتراثنا من حيث هو مصدر قوتنا وأصالتنا وهويتنا التي يعرفنا بها أصحابنا وأعداؤنا، ونعرف بها أنفسنا في الوقت نفسه، نعرف سر ضعفنا وتبعيتنا وعقالنا الذي يعرقلنا بدل أن يكون قوة دافعة لنا. وذلك تضاد عاطفي تنعكس عليه علاقتنا بالآخر بقدر ما ينعكس هو عليها. وفي الوقت نفسه كلاهما على علاقتنا بالواقع الحاضر الذي نعيشه، والذي ينسرب فيه الوجود المتصارع للأنا والآخر، الذي يدفعنا إلى الوعي المتوتر بهما وبه في آن واحد»[٥] هذا القول يدخل في باب نظرتنا إلى التراث، ولكنه في الوقت عينه يتضمن دور التراث في تكوين شخصية أصحابه أفرادًا وجماعات، ويشير إلى دور التراث في مواجهة الآخر وهو «الغربي» تحديدًا هنا.

ويرى د.محمد عابد الجابري في التراث داعمًا للعربي المعاصر: «القارئ العربي.. مثقل بحاضره، يطلب السند في تراثه ويقرأ فيه آماله ورغباته»[٦] مهما تعددت الآراء، فثمة حاجة ماسّة للعودة إلى التراث، وانتقاء ما يفيد، واستخدامه بكيفية ملائمة للقضية التي تواجهنا، وبأساليب لا تجعل التراث حاكمًا أو مرجعًا وحيدًا لفكرنا أو عذرًا لنا كي لا نستخدم طاقاتنا الفكرية وقدرتنا الإبداعية، بل يجب أن نستكمل هذا التراث مهما كان حيويًا بإضافات عصرية، لا يمكن أن يكون مبدع التراث قد تنبه إليها، وبالتالي لم يتطرق إليها.

٣ - كيف نقرأ التراث؟

مما لا شك فيه أن الذين صنعوا التراث، أكتبوه أم لم يكتبوه لنا. صنعوه ليواجهوا تحديات واجهتهم، ويحلّوا مشاكل

تاريخية عانوا منها، وهي لا تخصنا مباشرة، فهي جزء من الماضي، لكنه الماضي الذي يسري فينا، ويساهم في تكويننا فهي بالتالي مغروسة في لا وعينا.

فالتراث بصفته أحد أهم مكونات ثقافتنا المهددة كفيل بتقديم الدعم لجهودنا في مواجهة التحديات المعاصرة، إذا أحسنا الاستفادة منه بقراءته قراءة معاصرة. أو بكلام آخر إذا أجرينا عليه تأويلاً معاصرًا. والتأويل هو بيان وكشف وتفسير لما ينطوي عليه النص المقروء من دلالات مفيدة للآن. ويمكننا الكشف عن هذه الدلالات باستخدام نظام علمي جديد أو نظريات وأدوات جديدة. وإنّ من العلوم المفيدة لهذا الغرض والتي لم تكن معروفة سابقًا أيام كان العرب المسلمون يقودون الحضارة الإنسانية، هي علم الاجتماع، وعلوم الطبيعة وقوانينها الحديثة والتاريخ والانتروبولوجية.. الخ. أما النظريات والأدوات فمثل البنيوية والتفكيكية..الخ.

إن القراءة المعاصرة هي عملية تواصل بين المؤلف والقارئ من خلال أداة التواصل وهي اللغة. والقراءة التي نعنيها هي قراءة تأويلية بمعنى أن القارئ المعاصر يعيد تشكيل النص، إنما ليس بإسقاط الفكر المعاصر على النص التراثي أو بقسره على النطق بما ليس فيه. إن كل نص هو بالضرورة وسيلة نقل أفكار مؤلفه إلى المتلقي، لكن هذه الوسيلة غالبًا ما تقصرّ في تأدية أفكار الكاتب كاملة، إما بسبب قصور اللغة المستخدمة، وإما بسبب التحفظات التي يلجأ إليها الكاتب لأسبابه الخاصة.. وغير ذلك. ومن هنا، يصح القول بأن لكل نص أكثر من قراءة، بل تتعدد القراءات بتعدد القرّاء وبتعدد مستويات القراء المعرفية وباختلاف أهداف القراءة. وكلما كان النص غنيًا بالأفكار تعددت قراءاته وتنوعت دلالاته.

يقول عبد السلام المسدّي: «إن كل قراءة -كما هو معلوم في اللسانيات العامة- هي تفكيك لرسالة قائمة بذاتها، وما التراث إلا موجود لغوي قائم الذات باعتباره كتلة من الدوال المتراصفة. وإعادة قراءته هي تجديد رسالته عبر الزمن. وهي إثبات لديمومة وجوده. وكما أن الرسالة اللسانية عند بثها قد تصادف أكثر من متقبل واحد فيفككها كلٌ حسب أنماط جداوله اللغوية. فتتعدد القراءة للرسالة الواحدة حسب تعدد المتقبلين، وكذلك تتعدد القراءة زمنيًا بتعاقب المتقبلين للرسالة والمفككين لبنائها عبر محور الزمن والتاريخ»(٧).

يجب أن نضيف هنا أن تعدد القراءة هو ناتج لغوي كما أشار المسدي كما أنه ناتج إيديولوجي ومعرفي وظرفي وربما غير

ذلك. وهنا لا بد من التحذير من إسقاط الحاضر على الماضي أو العكس لأن ذلك قد يخرج قراءة التراث عن العلمية والموضوعية اللازمتين لكل عمل معرفي. يقول حسين مروة: «رغم انطلاق القراءة من منظور الحاضر علمياً وإيديولوجيا، فهي لا تستوعب التراث إلاّ في ضوء حركته ضمن الزمن التاريخي الذي ينتمي إليه، ومن جهة علاقته بالبنية الاجتماعية السابقة التي أنتجته، وبالظروف التاريخية التي أنتجت بدورها تلك البنية الاجتماعية بخصائصها المعينة»(٨). أما طيب تيزيني فيرى: «إننا في الحين الذي نرى فيه أن التراث العربي ينبغي أن يُبحث في ضوء منهجية تراثية ناجعة علميًا، وذات أفق اجتماعي تقدمي في الحدود القصوى من العصر الراهن، فإننا نلح من طرف آخر إلحاحًا مبدئيًا مشددًا على أن هذه المنهجية لا يسعها إذا توخت المحافظة على علميتها وتقدميتها إلا أن تأخذ بعين الاعتبار العميق الحركة الذاتية الداخلية للتراث العربي في سياقها التراثي الحقيقي بعيدًا عن مواقف القسر والإقحام»(٩). أما د.محمد عابد الجابري فيرى القراءة على مستويين: «يجب أن تحرص القراءة على جعل المقروء معاصرًا لنفسه على صعيد الإشكالية والمحتوى المعرفي والمضمون الأيديولوجي، ومن جهة أخرى تحاول القراءة أن تجعل المقروء معاصرًا لنا على صعيد الفهم والمعقولية»(١٠).

وهكذا نجد أن قراءة التراث تحتاج إلى كثير من الجدّية والموضوعية العلمية، لكي تكون مفيدة. وبغير ذلك تصبح القراءة للتسلية وهي بالتالي خارج القراءة المعنية، أو استعادة للنص كما هو، وهذا ما يقوم به خريجو المعاهد التقليدية، وفي هذه الحالة تصبح هذه القراءة فضلاً لا حاجة للمعاصرين به، لا حاجة لنا به لأن النص بذاته يكفينا.

وللدكتور نصر حامد أبو زيد رأي في التراث وقراءته نورده لتأكيد ما قلناه ولزيادة الإيضاح يقول: «النص أيًّا كان لا ينشئ حضارة، ولا يقيم علومًا وثقافة. إن الذي أنشأ الحضارة وأقام الثقافة هو جدل الإنسان مع الواقع من جهة وحواره مع النص من جهة أخرى»(١١). يقول: «ما يزال التراث يساهم في تشكيل وعينا ويؤثر في سلوكنا بوعي أو بدون وعي»(١٢). و«التحدي المطروح أمامنا الآن هو إنتاج وعي علمي بالتراث من حيث الأصول التي كونته، والعوامل التي ساهمت في حركته وتطوره حتى وصل إلينا. فالخطر المطروح علينا هو خطر ضياع الكيان الثقافي والتاريخي بالتبعية للآخر. والعلم نقيض التغني بالأمجاد.. والفخر بإنجازات لم نساهم في وضعها»(١٣).

٤ - الرازيّان في التراث

بداية لا بد من تعريف القرّاء بالرازيين موضوع نموذجنا.

الأول: أبو بكر الرازي الطبيب يقول عنه الزركلي في الأعلام: «محمد بن زكريا الرازي ٢٥١-٣١١هـ ٨٦٥-٩٢٣م ولد وتعلم في الري سافر إلى بغداد في سن الثلاثين. تولى تدبير بيمارستان الري، ثم رئاسة أطباء البيمارستان العضدي في بغداد وفيها توفي. ثم ذكر كتبه الطبيّة، ولم يذكر كتبه الفلسفية»(١٤).

وبالإضافة إلى المعلومات السابقة يذكر د.عمر فروخ أن أبا بكر أخذ الفلسفة عن البلخي.. واتصل في بغداد بأبي الحسن علي بن عيسى الجراح وزير الخليفة العباسي المقتدر(١٥).

أما الثاني: أبو حاتم الرازي فلم يذكره صاحب الأعلام، وذكرته دائرة المعارف اللبنانية فقالت: «أتقن علوم اللغة والشعر والحديث. تسميه الإسماعيلية «سيدنا أبو حاتم»، وغدا من كبار دعاة الإسماعيلية في بلاد الري، ثم انتقل إلى بغداد حيث أقام فترة طويلة. وهو يمثّل نشاط الدعوة الإسماعيلية في عهد الإمام المهدي مؤسس الدولة الفاطمية في الغرب. جعل مجال نشاطه في طبرستان وأصفهان وأذربيجان، حيث كان يقوم بالإشراف على فروع الدعوة الإسماعيلية الثقافية وتنظيمها، وإعداد الدعاة. امتاز بعذوبة لفظ وحسن بلاغة والمشهور عنه أنه استمال أحمد بن علي المرزوي أمير الري وكان سنيّاً متطرفاً، ودأب على إقناع أمراء البلاد للدخول في الإسماعيلية. أصبح من أعلام السياسة والدين، ومن موجهي النهضة العلمية الإسلامية في زمانه. كان يلجأ إلى الناحية العلمية «الكلامية والفلسفية» في جدله.

ذكره صاحب «الروضات» بأنه من الإمامية. ودعا له المتوكل على الله يحيى حميد الدين برضوان الله، ونقل عنه السيوطي والعيني من علماء السنّة في تفسيرهما للقرآن. كان على صلة وثيقة بالمبرّد وثعلب.. وقيل أنه عمّر اثنين وستين عاماً.

كان معاصراً لأبي بكر محمد بن زكريا الرازي، وقد دارت بينهما مناقشات حادة حضرها بعض العلماء والرؤساء السياسيين، ودوّن أبو حاتم هذه المناقشات في كتابه «أعلام النبوة». وهو وإن لم يصرّح باسم من يوجه إليه نقده، بل يسميه «الملحد» فإن هناك أدلة قاطعة على أن هذا الملحد لم يكن سوى أبي بكر الرازي.

أهم مؤلفاته: «كتاب الزينة في الأحرف العربية واشتقاقاتها»، ومعاني الكلمات وهو كتاب جليل في الكلمات التي نطق بها القرآن الكريم وسنّها المسلمون، والتي صارت من المصطلحات الإسلامية، وقد أهداها إلى الإمام القائم نجل المهدي بالله عبيد الله مؤسس الدولة الفاطمية، وله

كتاب «أعلام النبوة» و«الإصلاح»، و«الجامع»[16]. ويقول عنه بوناوالا أحدث مصنفي كتب التراث الإسماعيلي: «عندما تولى مرداويج الحكم رعا أبا حاتم، ثم انقلب عليه واضطهد الإسماعيلية، ففر إلى مفلح وهو حاكم مستقل في أذربيجان وتوفي هناك عام ٣٢٢هـ ٩٣٤م»[17]. ويذكر آدم كاسك كتاباً بعنوان كليلة ودمنه مطلعه: «الحمد لله الأول قبل كل شيء، والآخر بعد كل شيء. اعلم أيها الأخ الكريم والود الصميم أني لما نظرت إلى اختلاف هذه الأمة في أديانها.. فألفت كلاماً جعلته يشتمل على فصول من الرياضيات، وفصول من خصائص الطبيعيات، وفصول تشتمل على نوع من معرفة النهاية.. ولما كانت هذه الرسالة..»[18] ويقول عنه د سيد حسين نصر: «مؤلف أعلام النبوة أبو حاتم الرازي هو أحد المتكلمين والفلاسفة البارزين في الإسلام، وهو أحد المفكرين الاستثنائيين ومن مجموعة من المفكرين الذين أنتجوا فلسفة الإسماعيليين أيام الفاطميين. وهو من مواليد الري المدينة الهامة والتي أصبحت إحدى ضواحي طهران. إنه رجل متميز درس العقائد الإسماعيلية والشعر العربي والعلوم الدينية الإسلامية والدين المقارن وعلوم الرياضيات والطبيعيات المعروفة في زمنه. أما أبو بكر الرازي الطبيب المشهور والكيميائي الفذ فقد رفض المفكرون المسلمون فلسفته، لأنه رأى عدم ضرورة النبوة، ولقوله بالقدماء الخمسة، وقد تلقت رسائله الفلسفية نقداً لاذعاً وسقطت في دائرة الإهمال ثم النسيان. وبرغم العمل الرائد الذي بذله بول كراوس الذي جمع أعمال أبي بكر الفلسفية فإن قلة ونتفاً من هذه الأعمال متوفرة. وبالتالي، فإن كتاب أعلام النبوة يعتبر مصدراً هاماً لأفكار أبي بكر وأبي حاتم أيضاً. وهو يذكرنا بالحوار الذي دار بين ابن سينا والبيروني وبين صدر الدين القونوي ونصير الدين الطوسي.

وحوار الرازيين ممتع للغاية لنباهة المتحاورين ولأن كل منهما استند إلى قواعد معرفية مختلفة. فأبو حاتم أسس جدله على حقائق الوحي واليقين الداخلي، أما أبو بكر فأسس جدله على صيغة عقلانية Rationalism، مما جعله يجتذب انتباه الأكاديميين الأوروبيين. في الجدل• أبرز أبو حاتم معرفته الرائعة لابالقرآن فقط بل وبكتاب العهد القديم والعهد الجديد. وقد دافع أبو حاتم عن وحدة الأديان، وهو لم يقتصر على الديانات الكتابية فقط بل أضاف إلى ذلك الزردشتية والمانوية. وبالتالي، فأعلام النبوة أحد أهم الأعمال الإسلامية للدراسات الدينية المقارنة»[19].

أما صلاح الصاوي أحد محققي الكتاب في الطبعة الإيرانية فيقول: «يبدو أن فكرة هذا الكتاب أصلاً لم تكن عن نية مبيتة أو

إصرار باختيار، فالظاهر أن المناسبة التي اختطفت الكتاب كانت بدورها ضرورة فرضتها الظروف على أبي حاتم، وأنه كان الرجل، الرجل اللائق للموضوع نفسه. فالكتاب على حقيقته مناسبة تاريخية تصور لنا معركة فكرية عقائدية بين رازيين.. ولا شك في أنها ليست المرة الوحيدة التي يناقش فيها هذا الموضوع، سواء على مستوى الإسلام أو ما قبله؛ فهو موضوع الإنسان بين العقل والإيمان.. إنه أهم موضوع في حياة الإنسان ومحور الصراع الدائم بين الإنسان ونفسه.. إلاّ أن الجديد في باب هذا الكتاب أن الخلاف ظهر في صورة محاورات ومناظرات حادة وعنيفة في جو مفعم بالسخرية العميقة، وبما تجلت عنه نفس أبي حاتم من القدرة الفائقة على الإقناع والإفحام بالبديهيات، فأضافت بُعداً جديداً إلى الموضوع.. قدّم أبو حاتم الحقيقة الواحدة في وحدة الأديان وجسَّم تكاملها، وبرع في الاستدلال عليها من واقع الكتب المقدسة والشرائع والتواريخ بما لم يحدث قبله أو بعده.. وضع أبو حاتم حقيقة الأديان الواحدة أمام أهل الأديان جميعاً، وبيّن الخلاف بين فروع الشرائع وأسبابه، والترابط والاتحاد بين أصولها وضرورته»(٢٠).

لقد أطلت الاقتباس عن أبي حاتم لسببين: الأول أن الرجل مجهول تماماً في أوساط الثقافة العربية، والثاني أنه خير من يعبر عن أصول الفكر الإسماعيلي الذي هو أيضاً من المجهولات، ولسبب آخر أهم وهو أن الرجل كان متقدماً في فهمه لطبيعة الدين.

الملاحظ مما أوردناه - مما ذكرته المصادر والمراجع- عن الرازيين أن كليهما اشتغلا بالسياسة. فأبو بكر اتصل بوزير المقتدر في بغداد، والوزير هو الحاكم الفعلي يومها؛ وأبو حاتم سياسي بالدرجة الأولى، نعرف ذلك من خلال كونه داعية فاطمياً. وبذلك يمكن الاستنتاج بأن لكل منها أيديولوجية خاصة. وكل منهما تعارض الأخرى، فأيديولوجية - ربما كانت هذه الكلمة فضفاضة نوعاً ما - أبي بكر عباسية شعوبية، وأيديولوجية أبي حاتم فاطمية دينية. ومما يذكر لأبي حاتم أنه تنبه إلى سوء الفهم الحاصل عند المفكرين المسلمين من معاصريه، وسوء الفهم هذا ناتج في جزء منه عن عدم تحديد مفاهيم المصطلحات السائدة في الثقافية الإسلامية -وما أشبه اليوم بالأمس - فجمعها وشرحها في كتاب الزينة. وقد أسعفني الحظ في الاطلاع على مخطوطته، وكم تحتاجه المكتبة العربية لدراسة تاريخ الفكر، وتطور اللغة العربية وقد نشر الدكتور حسين همداني جزأين منه في القاهرة عام ١٩٥٧ و ١٩٥٨.

٥ - موضوع الخلاف بين الرازيين

بعد أن نضع الإيديولوجية جانباً وذلك لأنها لم تظهر بشكل جلي في النص الموجود بين أيدينا نلتفت إلى ما في النص:

لقد رأى أبو بكر الرازي أن القدماء خمسة: الباري والنفس والهيولى والمكان والزمان، وأنه لا حاجة للخلق بالأنبياء، ويصفهم بما لا يليق بهم في نظر أبي حاتم.

في القضية الأولى يظهر شكل من أشكال تعدد الآلهة هذه التعددية التي قام الدين الإلهي منذ آدم وحتى محمد بالعمل على إزالتها والدعوة إلى التوحيد.

وهنا يحضرني السؤال هل كان أبو بكر يأمل في أن يستجيب المسلمون لدعوته «العددية»؟ ولا يصح أن نتجاهل أن المسلمين أمضوا ثلاثة قرون يمارسون التوحيد. ومن هنا أجد نفسي مجبراً على أن أرى في طرح أبي بكر لهذه «القدماء الخمسة» أمراً غير الفلسفة وغير الدين. وأظن أنها الشعوبية.

- لماذا جحد النبوة، ووصف الأنبياء بما يحط من قدر أتباعهم، ولماذا جميع الأنبياء وليس نبياً واحداً بعينه؟ ثم لماذا يتفلسف طبيب ماهر وعريق في طبه، فيفشل في فلسفته، وهو يعرف مسبقاً أنه سيفشل؟ وهذا ربما يقود إلى سؤال هل الفلسفة هي حب الحكمة كما أشاع الكثيرون؟ السؤالان الأخيران يوحيان إليّ بوجود أمر ما في ذهن أبي بكر لا يفصح النص الذي بين أيدينا عنه. وهو -كما أعتقد- الأيديولوجية المناهضة للحكم ذي الطابع العربي الإسلامي.

أما رد أبي حاتم فهو الرد الذي يعنينا هنا:

أولاً يرفض أبو حاتم التعددية في الألوهة حتى في أوهى أشكالها فيقول: «..الأول قبل كل شيء، والآخر بعد كل شيء..»[٢١] وهو باختصار من مدرسة تُنزِّه الله سبحانه وتعالى تنزيهاً مطلقاً عن الصفات، وبالتالي عن القدم والحدوث. ولم يطل أبو حاتم ردّه في هذه القضية وأفرد لها فصلاً واحداً من الباب الأول في كتابه. واتسم ردّه بالسخرية والتهكم من أبي بكر وفلسفته، وكأن أبا حاتم كان على قناعة بأن أحداً لن يقنع بدعوى أبي بكر فاكتفى في رده بأيسره. وإن كان كافياً لتفنيد رأي أبي بكر في القدماء الخمسة.

لكن مما نلحظه في رد أبي حاتم أن الدهريين كانوا يثيرون سؤال «مَنْ أحدث العالم». وفي معرض رده يورد أبو حاتم أسماء الفلاسفة الذين تحدثوا عن المبادئ وجملتهم واحد وثلاثون اسماً منهم ثالس وأبيقورس وبيروس وبرقلس.. الخ وما أظن أن أحداً يمكن أن يحصي هؤلاء إلاّ

فيلسوف يعرف الفلسفة اليونانية تمام المعرفة.

ويبدو أنّ أبا بكر عاب على المفكرين الدينيين النهي عن التعمق عند الحديث عما هو خارج العقل. وهو بالتحديد الكلام في اللّه، والقدر والخوض فيه؛ واتهم المفكرين المسلمين بأنهم إذا طولبوا بالدليل والبرهان غضبوا وأهدروا دم من يطالبهم بذلك، ونهوا عن النظر، وحرّضوا على قتل مخالفيهم، فمن أجل ذلك اندفن الحق. وقال: إنما أتوا على ذلك من قبول الإلف لمذهبهم، ومرّ الأيام والعادة، واغترارهم بلحى التيوس، المتصدرين في المجالس، يمزقون حلوقهم بالأكاذيب والخرافات، وحدثنا فلان عن فلان بالزور والبهتان وبرواياتهم الأخبار المتناقضة..»[٢٢].

يرد أبو حاتم فيقول: «إن أهل الحق والعدل لا يجيزون التقليد في الأصول مثل: معرفة التوحيد، وأمر النبوة، وإثبات الإمامة فهذا ما لا يجوز التقليد فيه. فإذا ثبت التوحيد، وصحّ أمر النبوة، وثبت أمر الإمامة بعد ذلك يجوز تقليد الإمام الحق العالم»[٢٣].

كما سخر في رده بشأن التقليد بأن الفيلسوف يقلد سابقيه ويأخذ عنهم. أما ما ذكره أبو بكر في باب البحث والنظر، يقول أبو حاتم: «فإن أهل الشرائع كافة لا يدفعون ذلك، ولا توجب الشرائع ترك البحث والنظر. ودعا محمد اليهود للنظر في التوراة، واللّه أمر بالنظر، وأمر بالاستماع من المختلفين.. وعلى هذا أهل المعرفة وذوو الألباب من أصحاب الشرائع، وأنه ليس للملحد حجة عليهم بما يفعله ضعفاء الأمة»[٢٤] من التقليد. ويقول: إنما نهينا عن الجدل والخصومة والمراء، إذا كان على سبيل التنازع والمكابرة وترك الإنصاف ودفع الحق»[٢٥] ثم بيّن بالتفصيل لماذا جرى النهي عن التعمق في القضايا الجدلية التي لا ينتهي البحث فيها إلى نتائج حاسمة. وأقرّ «بأن اللّه أمرنا أن ننظر في خلق اللّه»[٢٦].

ثم جعل جُلّ اهتمامه في بيان حقيقة الشرائع النبوية ودافع عن الأنبياء وتجلى دفاعه في نقطتين أساسيتين: الأولى، سوء فهم الناس للشرائع. وهنا بيّن أبو حاتم أن الأنبياء بشر عاديون لكن اللّه اختصهم برحمته، فاصطفاهم وجعلهم رسله - بصفتهم المتقدمين بين الخلق عقلاً وصفاء ومعرفة- وأيّدهم، وعلمهم «ماليس في وسع البشر أن يعلموه»[٢٧].

والثانية أن الأنبياء تكلموا بلغة رمزية. يقول: «وكلامهم الذي يقدّره الجهال أنه متناقض، فإنه وإن اختلفت ألفاظه، فإن المعاني فيه متفقة، لأن الأنبياء والحكماء كان أكثر كلامهم مرموزاً، وكانوا يخاطبون الأمم بالحكمة ويضربون الأمثال»[٢٨].

وهنا يدرج الحكماء مع الأنبياء في هذه الصفة «الكلام الرمزي وضرب الأمثال» وهذا ما يستدعي بالضرورة عقلاً راجحاً متمكناً يؤول رموزهم ويفكك دلالات أمثالهم فيحيلها إلى معاني متفقة. ثم يقوم أبو حاتم بتأويل مجموعة مما جاء به الأنبياء الإبراهيميون، منهم: موسى وعيسى ومحمد. ولا ينسى كتب العهدين القديم والجديد ومنهم: متى وهوشع ويوئيل وأشعيا وصفينا وناحوم واقتبس رسالة بولس إلى أهل تيموثاوس. وضمَّ إلى هؤلاء الأنبياء أقوال الفلاسفة الحكماء القدماء أمثال برقلس وديمقراط وأفلاطون وبليناس وغيرهم. وبهذا أبرز أبو حاتم دور العقل المفكر في فهم واستخدام النتائج التي توصل إليها روّاد الفكر أسلافه لقضية يراها هو هامة: وحدة الدين مع تنوع مظاهره وتعدد الآراء في فهمه وتفسيره، ووحدة البشرية التي تستوعب التعددية ضمنها.

الخلاصة:

إن العهد الذي دارت فيه هذه المناظرات كان عهد الحكومة الدينية سواء في بغداد العباسية أم المغرب الفاطمية. هذا مما حتَّم على أبي حاتم أولاً، عدم التسامح مع فكر يناقض الأيديولوجية الدينية ويريد هدمها؛ وأبو حاتم هو رأس التنظيم الديني الفاطمي في تلك المنطقة، لكن أبا حاتم لم يهدر دم خصمه، ولم يستخدم من الألفاظ ما يُسكره إلا كلمة «ملحد»؛ في حين أن أبا بكر استخدم عبارات وألفاظاً أشنع بكثير، ووجهها إلى الأنبياء والأئمة ورجال الدين بعامة، مما يعني أن أبا حاتم كان مقصوداً شخصياً بذلك.

ثانياً، قام أبو حاتم بعملية رائعة، فأظهر عقيدته أثناء الرد على خصمه. وهذه العقيدة تؤمن بوحدة الأديان، أو بالدين الإلهي الواحد المتعدد المظاهر «الأنبياء أو الشرائع». فالفاطميون يؤمنون بتواتر الأنبياء بدواعي الضرورة الناتجة عن تقدم الفكري البشري من جهة وعن نسيان أو تناسي شرائع الأنبياء بعد انقضاء مدة طويلة على وفاتهم من جهة ثانية.

وأكثر أبو حاتم من أمثلته من خلال مقبوساته من أقوال مختلف الأنبياء وأوّلها فكشف عن دلالاتها، وأظهر معانيها المتوافقة، ثم أعطى الفلسفة الحكيمة حقها حين أقر بالرموز التي تكلم بها حكماؤها، والحاجة إلى تأويلها.

ثالثاً، ميز أبو حاتم بين مستويين من المعرفة هما: معرفة الأصول الدينية التي يسميها عقلاء الغرب «العلوم الغيبية» وسمّاها أبو حاتم «العلم الإيماني». ودور العقل البشري هو التعرف على هذه الأصول ثم تقليدها (أو الاستفادة منها) لتميّزها؛ والمستوى الثاني هو ما دون علم

الأصول ورأى أن اللهَ أمر بالنظر فيه واستخدام العقل البشري إلى أقصى مدى يستطيعه هذا العقل. وأقر أبو حاتم بالتعددية من خلال إقراره بحرية العقول البشرية فيما دون الأصول المذكورة ونسب هذه الحرية للفطرة وللتربية..الخ.

كم نحن اليوم -بشرية اليوم- بحاجة إلى فهم «التنوع في الوحدة» ودور العقل وحدوده، وفائدة الإيمان، وعلاقة الإيمان بالعقل، والعقل بالإيمان.

وكم نحن المسلمين بحاجة إلى نص كهذا لفهم العلاقة بين الفرق الإسلامية بعضها مع بعض، وفهم العلاقة بين المسلمين وغير المسلمين.

ختامًا، ماذا نفعل بهذا النص بعد قراءته؟ إنه نص تراثي كتب في أوائل القرن الرابع الهجري، وعلى ما فيه من فائدة لا بد من تجاوزه والإتيان بأفضل منه. نبش الكنوز جزء يسير من فائدتها وباقي الفائدة في حسن استخدامها.

المراجع

١ - مجلة جذور، عدد١٣، حزيران ٢٠٠٣ تصدر عن النادي الأدبي الثقافي بجدة، ونقلنا عن مقال مصطفى بيومي عبد السلام بعنوان إشكالية قراءة التراث. وهو ينقل عن كتاب حسن حنفي التراث والجديد ص٢٢.

٢ - جذور، نقلاً عن القيسي: التراث العربي بين الإحياء والتواصل، ضمن بحوث ومناقشات الندوة الفكرية التي نظمها مركز دراسات الوحدة العربية، ونشرت تحت عنوان: التراث وتحديات العصر في الوطن العربي «الأصالة والمعاصرة، مركز دراسات الوحدة العربية، الطبعة الأولى، بيروت ١٩٨٥ص٢٢١.

٣ - الدكتور محمود السيد، مجلة المعرفة السورية عدد ٤٨٢ تشرين الثاني ٢٠٠٣.

٤ - أدونيس علي أحمد سعيد، الثابت والمتحول، بحث في الاتباع والإبداع عند العرب جـ١ الأصول، دار العودة، طبعة ٤بيروت ١٩٨٢ص٥.

٥- جذور نقلاً عن د. جابر عصفور: قراءة في التراث النقدي ص٦٤.

٦ - جذور، نقلاً عن محمد عابد الجابري، نحن والتراث ص٢٢ الأول بيروت ١٩٨٥ ص٢٢١.

٧ - سابقه. نقلاً عن المسدي، التفكير اللساني في الحضارة العربية ص١٢، ١٣.

٨ - سابقه. نقلاً عن النزعات المادية في الفلسفة العربية الإسلامية ج١ دار الفارابي الطبعة السادسة، بيروت ١٩٨٨ ص٣٦.

٩ - سابقه. تيزيني. من التراث إلى الثورة ص١٢.

١٠- محمد عابد الجابري، نحن والتراث، قراءة معاصرة في تراثنا الفلسفي. دار الطليعة بيروت الطبعة الأولى ١٩٨٠ ص٢٩.

١١ - د. نصر حامد أبو زيد: مفهوم النص دراسة في علوم القرآن. المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الطبعة الثالثة بيروت ١٩٩٦ ص٩.

١٢ - سابقه. ص١٦.

١٣ - سابقه ص١٧.

١٤- الإعلام ج٤ بيروت ١٩٦٢ ص٢٤٣-٢٤٤.

١٥- د.عمر فروخ، تاريخ الفكر العربي. دار العلم للملايين، بيروت آب ١٩٦٦ ص٣١٥.

١٦- دائرة المعارف - إدارة فؤاد أفرام البستاني ج٤ بيروت ١٩٦٢ ص٢٤٣-٢٤٤.

١٧- فهرس الأدب الإسماعيلي. منشورات انديانا ١٩٧٧ كاليفورنيا الولايات المتحدة الأمريكية ص٣٦-٣٨ بالإنكليزية.

١٨- آدم كاسيك. فهرس المخطوطات العربية في معهد الدراسات الإسماعيلية - لندن، ج١ المنشورات الإسلامية، لندن ١٩٨٤.

١٩ - د. سيد حسين نصر. مقدمة الطبعة الإيرانية لكتاب أعلام النبوة بالإنكليزية والترجمة لي.

٢٠ - صلاح الصاوي، مقدمته في الطبعة الإيرانية ص ٣-٦.

٢١ - انظر الملاحظة رقم ١٨.

٢٢ - أبو حاتم الرازي، أعلام النبوة، المؤسسة العربية للتحديث الفكري، دار الساقي، بيروت، الطبعة الأولى ٢٠٠٣ ص٤٠ وإليه المراجع المأخوذة من أعلام النبوة فيما يلي:

٢٣ - سابقه ص٤١.

٢٤ - سابقه ص٤٢.

٢٥ - سابقه ص٤٣.

٢٦ - سابقه ص٤٢.

٢٧ - سابقه ص٢٠.

٢٨ - سابقه ص٦٦.

❖ ❖ ❖

كتاب (القدس): إحداثيات عتيقة لهذا العالم

د. بغداد عبد المنعم(*)

مدخل (الكتاب)- بطاقة المدينة الكاتبة

ليست المرةُ الأولى التي أسجل فيها كتابي وليستْ المرةُ الأخيرة التي ارسلُ فيها هذا الكتاب إلى العالم..اولكنْ، لماذا ارسلهُ إلى العالم؟

قال الشاهدون: لقد باتَ العالمُ دونَ كتابٍ.. ربما ذلك الكتاب الذي جعل الوجود البشري يدخلُ فيِ منحنيات التاريخ ثم الحضارة.. بات دونَ الكتابِ ومن ثم خارجَ التأصيل في أبعاده وحجومه وذلك برغم أبعاده الفيزيائية وكذلك الهندسية التي تتجاوزُ (كمّاً) أبعادَهُ في اي زمن سابق.. وبسبب هذه الظاهرة عَميَتْ الرؤيا وظَنَّ غيرُ الرائيين أنهم يرون الحقائق الشاملة ويشكلون العالمَ على هواهم.. عالمًا جديداً دون كتاب!.

---

* د. بغداد عبد المنعم: باحثة واكاديمية من سورية- متخصصة بالتراث العلمي العربي.

- العمل الفني: الفنّان زهير حسيب.

إني أسجّل كتابي الجديد، والقارؤون حقًا يعلمون أنهُ عميقُ القِدَم، فليست التاريخيةُ فيه بعدًا تقليديًا أو بعدًا زمنيًا، وسوف يستكشفون تلكَ الفرادات العتيقة التي هي لـ(كتاب القدس).

ولكنْ، هل يحقُ للمدينة أنْ تُكوّن كتابَها من جديد؟ أليس من مُصادرات عابرة للقارات ضده؟ أليس من قرارات تُسجنهُ وترسلهُ إلى سجون القارة البعيدة؟

أنا المدينةُ حين يكونُ اسمي هو (القدس) ومكانُ إقامتي الدائم الأزلي هو قلبُ الأرض المنبسطة بحضارية إلى شرق المتوسط، وحين تكونُ الجهاتُ التي أشعُ إليها هي (العالم كله) فإنهُ يحقُ لي أن أعيدَ تحريرَ كتابي القديم- الجديد، وأمّا اعتقالي..!!

وأمّا اعتقالي.. فليسَ بعيدًا عن بوابة البحرِ الشاسعة أرتفعُ بعيدًا عن سطوته المُطلقة سطوة البحر.. أحملُ بيدي مشعلَ استقلاليتي الأرضية وهويتي المدنية.. أبني أصواتي السلامية الرخيّة فوقَ كُلّ القرارات.. وبين حجارتي والتي هي أكثرُ من حجارة أُخبئُ لغتي الإلهية العتيقة..

مدخلُ (الشاهدون- الشهداء)

أما نحن (الشاهدون- الشهداء) فـ من بوابة البحر نأتي الأرضَ القريبةَ شرقًا فلا مكان بعدها.. (القدس) أعتق المدن العذبة.. ليستْ عمارتُها مرتفعةً لكنها سامقةٌ وواصلةٌ.. ليستْ أعلى من منسوب عيون الإنسان.. لكنها في منسوب قلبه وإنسانيته.. لاتحملُ أسماءً فجةً شعاراتية، إنما في أسمائها المتفردة كلُّ الأبعاد، التي تبدأ من بعد صخري- جغرافي إلى أبعاد مدارية- اقصوية[1] تسري في دروب الآلام التي تصنعُ (الكلمة).. وقد أخذتْ نبضَ التاريخ الطويل وكتبتهُ للمستقبل..

تقفُ على بوابة القرن الحادي والعشرين لتكتبَ ثقافتها الآلافية بلغتها البعيدة فوق كلِّ ارتفاع لأنَّ ارتفاعها الحقيقي هو كتابها الجديد- القديم للعالم وتعريفاتها الجلية فوق الكلامية بلغتها القدسية العابرة في كلِّ الأبعاد.. العابرة للجدار الشاروني.. العابرة للارتفاعات الإمبراطورية العولمية الشاهقة! نعم إنها من مفردات القدس (الإسراء) حين يلجُ الوصولُ المدارات العلوية تنحني الأبعادُ في محاريب اللغة وتسري في معارجها حيثُ الارتفاعاتُ والأعماقُ لامحدودة..

نعبُر إلى (القدس) وندخلُ من كلِّ بواباتها وندخل من كلِّ أسمائها وندخلُ من كلِّ شهدائها فتكتبنا على جدارياتها البنية..ندخلُ في حَمْأة ثقافتها ونحاولُ قراءةَ كتابها الأزلي..

فصلُ (جدلية أسمائي)

حين أنظرُ إلى التاريخ بتفاصيله وكتلته الهائلة أصابُ بنوع من الملل والتعب وربما

اللاجدوى.. ذلك أنَّ التاريخ بوصفه كائنًا يتمتع بأبعاد كثيرة يحتاجُ من المدن العتيقة إلى الانتقاء.. ليس انتقاءً عبثيًا، بل هو تتبعُ الرؤيا في روح الفعل التاريخي وفي اسمه.. وفي اسمه القدسي.. فـ للتاريخ اسمٌ قدسي.. وأسمائي ليستْ فصولٌ وعهودٌ من التاريخ وحسب، بل هي كذلك أسماءُ الجهد الإنساني الجبار الذي رصف الحجارةَ بروابط السماء وبتلك الأبعاد الهندسية الفائقة التي جمعت في عمق نسيجها الدعاءات العتيقة في محاولات مستمرة للوصول إلى الكبرياء الكامن والمُعلَن في نداء الأذان والمُشرع فوق كلِّ علوٍ..

ولي أنا المدينةُ المرابطة منذ بضع آلاف من السنين .. لي انفتاحيتي المُتَّقَة في جدلية أسمائي..

أقْدَمُ أسمائي المتقشفة والمُترَفعة (يبوس) أي مدينة اليبوسيين وهم من أوائل الهجرات العربية الصميمة التي سكنتني في السنوات الأولى من بدء سير الإنسان في صنع الحروف وفي تسجيلها، كان ذلك منذ حوالي خمسة آلاف سنة حين بدأ هؤلاء اليبوسيون باسمهم المفعم بالعطش والقوة.. حين بدؤوا بتكويني خارجَ إطار الصحراء واليباس، ففي جوار (حصن يبوس) شرقًا ينبثقُ نبعٌ غزيرٌ منحتْهُ العصورُ التاليةُ أسماءً جديدة، فأنا لي ميزةُ أنْ أمنحَ الأسماءَ حقيقةً واحدةً علويةً تعني



دوماً التنزه والتطهر إلى منسوب النقاء.. وأعتقُ أسمائي أيضًا ذلك الاسم العربي البعيد (أوروشالم) أما هذه الخشونةُ اللفظيةُ والتي لم تتعودها الحروفُ العربية فهي الزوايا الحادة الأولى في الحياة وفي اللغة.. فقبل أن تعتلي (اللغةُ العربيةُ)

العرشُ الحضاري كانت جدتُها الكنعانية مازالَ تُصَقَّلُ مخارجَهَا ونتائجَهَا وذلك لأربعة عشر قرنًا قبل الميلاد..

إنهم منذ القديم يحاولون يريدون للعالم وجهًا أحاديًا شاحبًا ومقيتًا ومعزولاً.. كانوا دومًا المعزولين والمسببين والمتآمرين..

حملتُ مرةً اسمًا أخذوه من الشمس مباشرةً، ذلك أنَّ هادريانوس الإمبراطور الروماني كان مايزالُ بعيدًا عن التدين الرفيع الذي يرتكزُ إلى المبادئ وإلى (الكتاب).. وأراد أنْ يمنحني لقبًا علويًا مهيمنًا فما وجد أبعدَ من الشمس ولاأهم من حضورها وسطوتها، خاصةً حين سَطَعَتْهُ بشدة وهو يتفحصُ شرقيتي وسحري فأسماني (إيليا كابيتولينا) فمنحني بهذا الاسم الشمسُ والمركزيةَ معًا وشكَّلني عاصمةً وذلك بعيد منتصف المئة الثانية للميلاد.. أتُراهُ منحني الاسمَ الحق؟؟

اعتنقتني المسيحيةُ الدينُ الأبيضُ فَرَسَّخَتْ أولى عماراتها وأولى عاصماتها وجعلتْ فيَّ (قيامتَهَا) وكنيستَها العتيقة.. ولعلي أسيرُ قرونًا بكم أيها الشاهدون إلى الأمام فتجتازون (ساحةَ اليرموك) وتشهدون دربًا بيضاء ناصعة فُتِحَتْ إلى (بيت المقدس) لاتشوبُها قطرةُ دمٍ بل لاتشوبها شائبة..

في قصة أسمائي تشهدون وقائعي وتعلمون أنَّ ما من روحِ شهيدة منذُ ذلك الوقت غادرت بيتي، فإنَّ كلمةَ (بيت) العربية والتي تُشَكِّلُ الجزءَ الأولَ من اسمي هي التي منحتني مضمونَاتِها الثَّرَّةَ والفريدة من الحميمية والأمومية.. لنقل أنها توجتني أمًّا شاملةً للقادم الزمني والإنساني الطويل ولعله يطول جدًا بعد أنْ عبَّدَ كثيرٌ من الصحابة والتابعين تلك الدربَ البيضاء بين اليرموك وبيني..

قبل ذلك دخلتُ في مدارات الكون الهائلة وأسريتُ إلى قلب رسول اللّه صلى اللّهُ عليه وسلم بعد أنْ مسَّتْ قدماهُ صخرتي فامتلئتُ بـ (الكتاب اللانهائي) وامتلئتْ بجدرانٍ صعودية.. جدران تُكلمُ السماء وتعرفُ طريقَهَا الذي ليس مرتفعًا طابقًا فوق طابق إلى أنْ تبلغَ المئاتُ منها رقبةَ الغيوم فتقبضَ عليها! إنَّ بناءاتي تركتْ منذُ زمن بعيد البدائيات الهندسية في الضخامة الفارغة التي لاتسمع ولاتبصر ولاتقرأ!!

إنَّ ارتفاعاتي البيتية هي ارتفاعاتي الإنسانية والمعمارية وهي كلُها ارتفاعي الآخر الأقصى الذي مهما علا لايقبضُ على رقاب السحاب ولا(ينطحها) ومهما امتد في مستوى سطح الأرض لايتحول إلى (جدار)!

أيها الشاهدون: إنَّ جذري اللغوي والمعماري (الأقصى) يحاورُ السحابات

يُعطيهنَّ الأسرارَ الجميلة لمدينتي وثقافتي.. ثمةَ طرقٌ ضوئية سارتْ إليَّ، منها الطريقُ الفاطمي، ثم الطريقُ الصعب من (حطين) وذلك في النهايات من القرن السادس الهجري والنهايات من القرن الثاني عشر الميلادي حين دخلني (صلاحُ الدين) صُلْحًا وحَمَلَ إليَّ (المنبرَ- الرمز) منبرَ الشهيد محمود بن زنكي ووضعهُ فوق جبيني.. لقد دخَلَتْ هذه الأسماءُ في تركيبةِ اسمي ثم ثَقَّلَتْني المنشآتُ الأكاديمية المملوكية والتي تجاوزتْ الخمسين مدرسة فغدوتُ بعد منتصف القرن السابع الهجري عاصمةً إسلامية علمية.. ولعل من يقرأ أني أصبحتُ مرةً (مركز سنجق القدس) يعرف أنهم العثمانيون ويعرفُ أنَّ زمانَهم كان طويلاً غير أن كتابي ظلَّ كتابًا للجميع..

كنتُ دومًا مدينةَ الجميع.. ليس كلامًا وليس قرارًا، إنما واقعًا معماريًا على الأرض ذلك أنَّ مخططي الهيكلي يُوضحُ أربعة أحياء متساوية.. وحتى تُضَيِّعَ (إسرائيلُ) كلَّ هوياتي وتفاصيلي الحميمة والدفينة والمُرابطة في عُمقِ حجارتي ارتأتْ أنْ تخطط لتسميتي بـ(القدس الكبرى) هذا الكِبَرُ الذي تعتقد أنه سيحتملُ تورماتِها السكنية الموتورة والتي هي مجرد تجمعات تضم مئات العمارات وتُلصقُ إلصاقًا بهيبة المدينة العتيقة ووقارها الأبدي.

أولُ اسمٍ كتابي وآخرُ اسمٍ هو (القُدس) وهو يقدم المعاني القُصوى لثقافتي وتجربتي الدينية السماوية الطويلة والنوعية في التنزيه والطهارة والقداسة، ففي حروفي: تنزيهُ اللّه تعالى وهو المتقدِّس القُدُّس المُقدَّس.. وإنَّهُ الدخول في القرآن وإنه «الملك القدوس» (٣) فالقُدوس من صفاته تعالى وهو الطاهر المُنزهُ عن العيوب والنقائص..

ما بين الكبرياءِ المُسَبِّح و المُسَبَّح والطهارة الجائمة في أبعاد الحجارة والناس يرتفعُ اسمي أو كتابي ويصبحُ البصرُ حديدا..

ومن فاتحة الإسراء (٤) اخذتُ لغتي التامة المنتهية دون نهاية بـ (السميع البصير) (٥) وتلك من آيات اللّه لرسوله وللعالم..

تقولُ أسطورتُهم الهشة المُخْتَلَقَة من حجارة الأرصفة المتشردة والمتكسرة (إنَّ أقدامنا) كانت تقفُ عند أبوابك يا قدس، يا قدس التي بقيت موحدة(٦) وبدءًا من هذه الهشاشة اللاتاريخية واللاأدبية واللاكتابية يَعْبُرون إلى بناء المستعمرات الكثيفة حولي وفي قلبي.. يخلقون خرابًا بشريًا وجغرافيًا جديدًا يصلُحُ أنْ يكون منطلقًا لتعريفهم وحركتهم العشوائية، فهم لايتعرفون إلا من خلال بيئة لاثقافية ولامنتمية إلى شمس الشرق مازالتْ تسطعُ بشدة وهيبة وإصرار على الجبال الذكية

والسماوية بين غور الأردن والبحر الميت وبين وادي عربة والبحر المتوسط.

أبوابي للجهات المطلقة

أبوابي للجهات الأربعة.. لايمكنُ لمدينة قديمة أن تكون بلا أبواب.. لايمكن لثقافة هذه الأبواب أن تتقبلَ جدارًا طويلاً أصمًا فاحشَ العُزلة.. فاحشَ الحجرية.. أعزلَ من أية لغة.. أبوابي للجهات المطلقة.. وهذا البابُ الجميل (بابُ العمود) هو إلى دمشق ومن دمشق لايُوصلُكَ إلى داخل المدينة مباشرةً بل بعد ممرٍ متعرج.. أتراهُ إجراءً معماري عسكري بحت.. أم هو مرحلةٌ أطول قبل دخول القدس.. هُنَيهاتٌ للتنفس والتأمل..

في لوحة (باب العمود) الافتتاحية البصرية دعامتان من الحجارة المُعتقة المُشذبة ثم القوس الذي يرتفع فوقهما ليعطي الصورةَ لهذا الباب الذي حين تعبُرُه فإنما تعبُر إلى كتاب العالم.. وحين تتسربُ في نسيج تاريخه فلعلكَ تجدُ بابًا لـ(هادريانوس) وبابًا لـ(هيرودوس أغريباس).. باب الساهرة.. باب الأسباط.. باب المغاربة.. باب النبي داود.. ثم الباب الذهبي الجميل المتنوع الفتحات المتعدد الأقواس والأعمدة أبوابي كثيرةٌ تغطي دائرةَ الجهات وتغطي دائرةَ الحضارات..

عماراتٌ للسماء

صنعتُ عماراتي من مواد الأرض الأولى من الخشب ومن الحجر ومن مادة مهمة في عصب المدن الحقيقية.. عمارتي تجسيدُ ثقافتي.. هي ثقافتي.. هي ثقافتي الصبورة الاستراتيجية البصرية المُشاهدة والمُعاشة.. وإنَّ مفرداتي من سلالات الطين والحق والتقشف مازالتْ روائحُها تنتشر من (يبوس) البعيدة جدًا والمتقشفة حتى في حروفيتها..

إن الولوجَ في حجارتي هو دخولٌ في إحداثيات عتيقة لهذا العالم.. إحداثيات تحتاجُ إلى الاسترداد ومن ثم إلى التصدير بديلاً عن الزوايا الحادة والارتفاعات الخارقة، بديلاً عن الظاهرة المعدنية التي تجتاحُ العالم..

أولى عماراتي تنحني ولكنْ إلى السماء.. تلك قبةُ الصخرة مازالتْ في دورها القديم تحاور الأرض إلى آخر نقطة في قبتها.. إنَّ معادلاتها البنائية والزخرفية تنتمي إلى الكتاب الإسلامي والعربي.. تنتمي إلى كتابي.. ولأنَّ المسجد هو أكروبول المدينة الإسلامية فإنَّ صخرتي بمسجدها وقبتها هي في القلب، وهي بتقشفها الخشبي الإبداعي القديم تُسَجِّلُ في كتابي هندسةَ الترميز ثم الإيحاء في تأصيل تاريخي طويل في الأبعاد والمواد وتلك الروحُ البنائية التي نمَتْ من الكبر إلى الكبرياء إلى الوقار في رحلة الحجر والخشب والحوارات اللامنتهية بين

عناصرها والصيغ الإنسانية حتى ألفت بعبيرها الهندسي الإسلامي الأول (الارتفاعية) و(الشعاراتية) السمتين الجوهريتين لـ عمارة القرن الحادي والعشرين، فإن أضفنا لهما (المعدنية) كنا أمام ثلاثة أمور تسمُ فكرَ وعمارةَ هذا الزمن..

أما هذه القبة البهية اليبوسية المتقشفة المتولهة فالداخلُ إلى مسجدها من أي جهة تظهر أمامه تفاصيلُ المكان بأكملها دون اعتراضٍ للنظر من أي عنصرٍ معماري، وهذا أعطى المكانَ اتساعًا أكثر مما هو عليه في مساحته وهيئته المكانية!

المظلاتُ التي تتقدمُ مداخلَ القبة الأربعة تُتابع شهادتَكم أيها الشاهدون وتعطيكم الظلَ لأنَّ (مدينةَ الشمس) تعرفُ كيف تصوغُ كلماتِها التامات لمآثر الطبيعة المخلوقة.. فـ ثنائية (الشمس - المظلة) أليستْ بناءً تامًا..؟ أليستْ المظلةُ جزءًا من إيقاع إسلامي يموسِقُ كلماتي وبناءاتي بقصيدة الظلال العميقة و.. وبالاستمرارية أيضًا؟

جدرانُهَا المثمنة الخارجية هي للقوة والمنعة والرصانة.. والقبةُ اللانهائية فوقها هي دعوةٌ للدخول في انحناءاتها التي لاتلبث أنْ تنعرج خارجةً عن كلِّ نطاق.. يميلُ سقفُ الأروقة المحيطة بالصخرة باتجاه الجدران الخارجية.. فللصخرة سماؤها وللجدران سماواتُها التي دونها وحيث تأخذ كلُّ المعاني أبعادًا في هذه البنية المعمارية التي هي (للصخرة) التي خرجتْ من إطار الطبيعة ودخلتْ في إطار الكتاب..

إنَّ عناصري المنتمية إلى هذا المكان من قلب العالم تخرجُ من الطبيعة خروجًا افتراضيًا وتُكْملُ وظيفةً حضاريةً بل إنسانية.. قبةٌ مزدوجة.. جدرانٌ مثمنة.. أعمدةٌ لاتحجبُ المكان ولاالزمان.. عناصرُ الاتساع المعماري الخارجُ من الاتساع الآخر اللامحدود.. الخارجُ من (كتاب القدس)..

نروحُ إلى تفصيلةٍ من تفاصيل بناء القبة: تلكَ الفسيفساءُ.. النثارات الدقيقة من الزجاج والحجر والصدف.. الخضراء والزرقاء على خلفية جدارية ذهبية، من هذه النثارات بُنيتْ لوحاتُ البيتِ الداخلي للقبة، ومن أبجدية الأشجار والأوراق تخرج الأغصانُ عن طبيعتها لتدخلَ في التشابك الهندسي الذي يعلو شيئًا فشيئًا نحو التجريد.. حتى أوراقُ العنب لَيستْ معادلةً هندسية تجريدية وأخذتْ طريقَهَا إلى الاتزان والانسجام.

عمارةٌ أخرى لي، قربَ سوري الجنوبي وعلى محور قبة الصخرة باتجاه الجنوب.. إنهُ (الأقصى) بهيبته الجمالونية الضخمة وبقبته المتواثمة مع قبة الصخرة.. وكذلك (أيها الشاهدون) لي حائطُ البُراق إنهُ من مكونات الجغرافية الأرضية للإسراء والمعراج وإنهُ الجزءُ الجنوبي الغربي من جدار الحرم الشريف حيث حطتْ عليها البُراق، ولعلكم تستطيعون أن تتخيلوا لماذا

بُني هذا الجدار بحجارة ضخمة؟؟ لكنكم ربما لاتستطيعون المضي مع هؤلاء البكائين بقربه! وليبكون إلى الأبد ولكنْ بعيدًا..

إنهُ مكانُها الأرضي الأجمل (سورةُ الإسراء) تنبسطُ بالفسيفساء الملونة وتبدأ من أعلى المحراب ثم تمتدُ باتجاه الشرق.. تمنحني عمارتي اللاارتفاعية سفارةً دائمةً في كلِّ الارتفاعات..

عند عتبة المفردات الأممية [٧]

ليس في كتابي هذه المفردات فـ لغتي لم تعرفْ في أي مرحلة من مراحل عمري التباسًا أو غموضًا مؤامراتيًا..لكنّ، الحقيقة أنني استقبلتُ عددًا وافرًا من مصطلحات العصر الذهبي (القرن التاسع عشر والقرن العشرين والقرن الحادي والعشرين) مثل الكتب البيضاء والخرائط الملونة ووعود بلفورية وشبه بلفورية وكذلك مجموعة لامنتهية من الأرقام مثل الرقم التقسيمي (١٨١) [٨] والرقم الحزين (٢٤٢)[٩].

وبدأتُ محاولات في استكشافها وحلِّ ألغازها خاصةً أنها لم تتوانَ عن تجريحي وإزاحتي فأبْحثُ لذاتي هذا التساؤل: هل لهذا العصر أن يقرأ ويتبنى ثقافةَ مدينة ماتزالُ باقيةً منذُ خمسة آلاف عام، أمْ أنَّ فوضى هذا العصر وضيقه ورقميته المسيطرة ستسمح لهذا النمط الرقمي من الجدران والقيم والناس بالسيادة؟؟

فإذا ارتأيتُ أن أبدأ من الخيار الثاني أي (الخيار الرقمي)، فيحقُ لي كمدينة قديمة أن أتقدمَ باحتجاجي على هذا المصطلح الذي تمَّ اعتماده على الأرض بديلاً للكلمة والكتاب.. بديلاً للقبة والأقواس.. بديلاً للبيوت المتقاربة بشدة والمتعانقة في سقوفها سقفًا بسقف لتُشَكِّلَ ظلاً مستمرًا في شريانات المدينة.. لم أعرفْ مشكلةَ اللاظل ومشكلةَ الحجر المحايد، فقد ظلَّ لحجارتي دومًا أرواحُهَا الخاصة وحياتُها التي هي جزءٌ من ثقافتي..

إنَّ هذا الجدار الذي أرادوا له أن يجتاحني ليُقَطِّعَني على هواهم.. هذا الجدار هو مصطلحٌ لن يدخلَ كتابي.. فمن هاهنا عَبَرت كلمةُ (الإسراء) ومن هاهنا شكلتْ السماءُ كلُّها سقفًا لمساحاتي وعَرَفَتْ عماراتي المنحنيات التي تؤدي إلى انفتاحات الحياة على الجهات الأربعة وعلى المطلق الأعلى..

إنَّ هذا الجدار ليس إلا صَدْعًا في وجودهم المتصدع وهو خارجُ كتابي وخارجٌ على كتابي، فليس في مفرداتي كلمة طويلةٌ مملةٌ وفارغةٌ وقاهرة.. فالجدران الخائفة تتهاوى إلى الداخل.. ومنذ طروادة والتاريخُ يسخرُ منها..

إنَّ عملية التصنيع الجدارية الصهيونية هي صناعةٌ قديمة ومُملَّة انتقلتْ من سويات البؤس الفكري والنفسي الحديثة- القديمة.. إلى السوية التكنولوجية

المسطحة التي أخرجتْ إلى الوجود هندسةَ (الجدار الفاصل)..

وهكذا يتمكن الجدار من دخول السِّجلات الأُممية فتبتلعُ حجارتُه الكلمات الأخرى مهما عَلَتْ وتغدو (لاهاي) مُجردَ شكلٍ من الألعاب العصرية، وأمَّا الأرقام الدولية المقدسة مثل الرقم (٢٤٢) فليس إلا لغةٌ جديدةٌ اختزاليةٌ إلى درجة الموت!!

أوَ تدرون أيها الشاهدون، ذاتَ مرةٍ بُعيد (عام النكبة) والذي يُطلقُ عليه الفلسطينيون في الشتات (عام الهجرة) خيل لهم أنهم اختلقوا مني ثلاثَ مدن جثث، واختلقوا لي ثلاثةَ أسماءٍ أممية بأنٍ معًا بعيدةٍ ليس عن القداسة فحسب بل عن أي نوع من الثقافة التي صنعتْها على مدى التاريخ.. وأمَّا هذه الأسماء ذات الطابع الدولي العدل! فهي، المنطقة العربية والمنطقة المحتلة ثم منطقة الأمم المتحدة والأرض المنزوعة السلاح، وبرغم الهيبة الأممية التي من المفروض أنها مسيطرة على هذه المُدَيْنة (١٠) الأخيرة إلا أنَّ إسرائيل قامتْ باحتلالها جميعًا وظاهريًا تَحَدَّتْ العالم.. هذا العالم الذي أخاطبُهُ الآن من داخل هذا الكتاب.. إسرائيل تحدتْ ظاهريًا قرارات أممية، لكنَّ الحقيقة أنها قراراتٌ مهدتْ لها طريقًا ما كانت تحلم به الكتاباتُ شديدةُ الحماس لـ مُوَلِّد الصهيونية الحديثة (هرتزل) وأحفاده من كلِّ الجنسيات!

فصلُ (القارؤون)- الشاهدون)

إنها مدينةٌ فوق منسوب الرحيل وإنها فوق منسوب الجدار الأصم وإنها من داخل التاريخ إلى داخل المستقبل.. إنَّا مازلنا في طور القراءة لـ كتابها فهل نعطي -نحن الشاهدون الشهداءُ- لهذا العالمِ لغتَها غير (المعدنية) وغير (الجدارية) وغير (الصماء).. وهل نعطيها لكلِ مدنِ الأرض؟؟.

الحواشي

١- اقصوية، نسبة إلى الأقصى، الكاتبة.

٢- نسبة إلى (بيت) والمقصود الجزء الأول من (بيت المقدس)، الكاتبة.

٣- سورة الحشر الآية (٢٣) وسورة الجمعة الآية (١).

٤- المقصود سورة الإسراء، الكاتبة.

٥- أي نهاية الآية الأولى من سورة الإسراء «سبحان الذي أسرى بعبده ليلاً من المسجد الحرام إلى المسجد الأقصى الذي باركنا حوله لنريه من آياتنا إنه هو السميع البصير» الإسراء، الآية (١).

٦- شعارٌ تردده الصهيونية.

٧- الأممية، هنا نسبة إلى الأمم المتحدة، الكاتبة.

٨- (١٨١) قرار تقسيم فلسطين في ١٩٤٧/١١/٢٩، وهو بداية مأساة فلسطين مع الأمم المتحدة.

٩- (٢٤٢) قرار الأمم المتحدة الذي حاول أن يتضمن تسوية بعد حرب ١٩٦٧.

١٠- مُدَيْنة: تصغير مدينة.

آفاق المعرفــــة

٢١٧

العولمة.. نظام عالمي أم فوضى عالمية؟؟

د. فيصل سعد (*)

لعلّ مصطلح «العولمة» أكثر المصطلحات وروداً أو تكراراً في الخطاب السياسي والاقتصادي للدول وفي الحديث اليومي للأفراد منذ الإعلان الأول عنه أوائل العقد الأخير من القرن العشرين وإلى اليوم. وبالفعل، ثمة وقائع جديدة تؤسس، موضوعياً، لمفهوم جديد هو مفهوم «العولمة» برزت ولا تزال تتبلور وتنضج منذ ذلك الحين وحتى هذه اللحظة، الأمر الذي يمنح ذلك العقد (العتيد) مصداقية التاريخ لتأريخ عالمي (جديد) يشهد وقائع غير مشهودة من قبل، لعل أبرزها.

(*) د. فيصل سعد: باحث وأكاديمي سوري.
- العمل الفني: الفنان علي مقوص.

أولاً، التطور النوعي العاصف والكبير الذي يحصل في هذه الآونة بالذات على مستوى تكنولوجيا المعلوماتية والاتصال والمواصلات.

ثانيًا: التجمعات الاقتصادية العملاقة في أقاليم ومناطق محددة من العالم (الجديد).

ثالثًا: انهيار السوفييتية في الشرق والتنموية في الجنوب وكذلك انحسار أو تراجع سياسات التأمين أو الضمان الاجتماعي والإصلاح الاقتصادي (الكينزية) في بلدان الشمال.

غير أن مبادئ الحق والقانون والمساواة والديمقراطية وغير ذلك من مثل وقيم إيجابية، تلك التي ادعى التعبير عنها مفهوم العولمة في حينه سرعان ما تبين عند أول اختبار للمفهوم في الواقع، أنها مجرد شعارات ذرائعية محض إيديولوجية أراد منها أصحاب المفهوم توظيف الوقائع الموضوعية الجديدة في سبيل تكريس وتجذير النظام العالمي القائم في الأصل على استقطاب العالم إلى بلدان تشغل مواقعه المركزية وبلدان أخرى تتموقع على تخومه أطرافًا تابعة منفعلة بفعل البلدان الأولى.

وهذا ما أشار إليه، وبالفعل، كل من فوكوياما عندما ميز بين بلدان قمة أو نهاية التاريخ وبلدان حضن أو قاع التاريخ، وبريجينسكي الذي أعلن بوضوح أن قيم المساواة والديمقراطية وغيرهما تعني فقط العلاقة بين بلدان شمال العالم إذ لا تعني بحال من الأحوال، العلاقة بين شمال العالم وجنوبه وبين قمة التاريخ وقاعه. ذلك أن تخلف جنوب العالم يفرض وسيبقى نهجًا غير ديمقراطي للعلاقة بين قمة التاريخ وقاعه، بتعبير فوكاياما أو بين شمال العالم وجنوبه بتعبير بريجينسكي.

والحال أن النظام System تعبير حقوقي عن مرحلة أو حالة تاريخية محددة محكومة بنيويًا بمعنى أنها تقوم بين تحتية وفوقية معينة تفرض شكلاً معينًا من الديمقراطية بين أطراف أو وحدات المرحلة والحالة التاريخية عامة أو مشتركة تنظم سلوك أو أفعال كافة الوحدات المعينة على حد سواء دونما تمييز بينها أو تفريق بين وحدة وأخرى. وأما الفوضى Anarchy فهي نقيض النظام، إذ هي تعبر عن حالة تاريخية محكومة سياسيًا أي بوسائل الإكراه المادي وسياسة المكاييل المختلفة في ظل غياب مرجعية قانونية واحدة ومعايير موضوعية مشتركة.

وعلى هذا النحو ليست العولمة (الجديدة) نظامًا بالمعنى البنيوي بل هي نظام بالمعنى السياسي- العسكري، والنظام بالمعنى الأخير هو الوجه الآخر للفوضى. فالفوضى عندما تصل إلى حدود سياسية



قصوى، أي عندما تبلغ حد العسكرتاريا تنقلب على نفسها لتغدو ضدها أي نظاماً يقوم على الإكراه والعنف أو القمع والحرب. وهذا هو بالضبط، نظام العولمة الجديدة على مدى عقد ونيف مضى، وبالتالي، فهو نظام الفوضى وفوضى النظام، فالفوضى فيه نظام والنظام فيه فوضى.

ولما كان النظام الرأسمالي العالمي منذ ولادته قبل قرون من الآن يقوم على حقائق الاستغلال الاقتصادي والإكراه السياسي والعنف العسكري والتضليل الأيديولوجي، فإن (النظام العالمي الجديد) نظام جديد على مستوى الشكل وحسب، فيما هو نظام قديم على مستوى الجوهر والمحتوى إذ هو يقوم على وقائع الاستغلال والإكراه والقمع والتضليل. وإذن لسنا اليوم بصدد نظام عالمي جديد حقاً، وإنما بصدد جديد النظام العالمي القديم.

وبالنتيجة، ليست العولمة نظاماً عالمياً، وإنما فوضى عالمية بدرجات متباينة تباين مواقع بلدان العالم داخل مراكز وأطراف الخارطة الرأسمالية الكونية. وتتعدد مصادر الفوضى العالمية تعدد التناقضات الموضوعية التي تقوم عليها العولمة الرأسمالية الجديدة، ولعل أخطرها:

أولاً- إن استقطاب العالم إلى شمال فاعل متبوع وجنوب تابع مفعول به هو التناقض المحوري الرئيس الذي يحكم التناقضات الأخرى التي تميز العولمة الرأسمالية الجديدة، وبالنتيجة هو المصدر الأساسي للفوضى وحاملها الرئيس على المستوى العالمي كظاهرة عالمية تعم كافة أرجاء المعمورة.

ويعبر الاستقطاب العالمي، كتناقض رئيسي، عن نفسه بحقيقة أن بلدان الشمال تهيمن هيمنة شبه مطلقة على بلدان الجنوب. وإذ تشغل البلدان الأولى مراكز النظام العالمي، عواصم صنع القرار السياسي وترسيم الخيار الاقتصادي والتصور الإيديولوجي على المستوى الدولي والإقليمي والمحلي، فإن البلدان الثانية تشغل أطراف النظام نفسه، أريافًا نائية تعيش على تخومه مفعولاً بها بفعل فاعل الفعل العالمي السياسي والاقتصادي. وهذه الحقيقة واضحة وبينة إلى الحد الذي يعفينا موضوعيًا من روتين أو خطر (الغرق) في بحر من الأرقام الإحصائية والنسب المئوية حولها قد لا تساوي قيمتها في مثل هذه الورقة قيمة الجهد أو الوقت الذي يستغرقه عرضها وتبويبها وتوثيقها. فبلدان الشمال تحتكر، بالكامل، صلاحيات ومهام إصدار القرارات الدولية أو إلغاء بعضها أو تجميد بعضها الآخر. والأخطر من ذلك هو أن الحرب قد غدت، بالفعل، شكلاً رئيسيًا من أشكال العلاقات الدولية القائمة بين بلدان الجنوب وبلدان الشمال بزعامة الولايات المتحدة الأمريكية. هذا على المستوى السياسي، أما على المستوى الاقتصادي فإن بلدان مراكز النظام العالمي تستأثر بنمو (١٥٪) من الدخل والثروة العالميين، في الوقت الذي تؤلف فيه بلدان أطراف النظام نحو (٨٥٪) من إجمالي سكان العالم. والأكثر من هذا هو ما تذهب إليه الباحثة الأمريكية سوزان جورج في كتابها الهام (كيف يموت النصف الآخر من العالم جوعًا) حول أن الحيوانات المدجنة في بلدان الشمال تستهلك من الحبوب واللحوم ما يعادل استهلاك نصف سكان الجنوب من تلك المواد الغذائية!!

ثانيًا- ويتجلى الاستقطاب العالمي كتناقض محوري في النظام العولمي، بظاهرة جديدة هي استقطاب الجنوب نفسه لنفسه بانشطاره مؤخرًا، إلى عالم ثالث وعالم رابع، بتعبير الاقتصادي المعروف سمير أمين. وذلك على خلفية تصنيع بلدان العالم الثالث (الجديد) كالصين والكوريتين وتايوان وماليزيا وباكستان والهند.. إلخ، وتهميش بلدان العالم الرابع (الوليد) كالبلدان العربية وإفريقيا ومعظم بلدان أمريكا اللاتينية، ودائمًا بسبب التقسيم العالمي الجديد للعمل الذي يقوم على نشر الصناعة والزراعة على المستوى العالمي. الأمر الذي

أفضى، حتى حينه، إلى تصنيع بلدان محددة من بلدان العالم الثالث (القديم) واستبعاد بلدان أخرى من العالم نفسه، الذي كان موحدًا للتو خارج دائرة التقسيم الجديد للعمل على هذا المستوى، نتيجة الاهتمام المتزايد من جانب بلدان الشمال بالزراعة وإنتاج البدائل الصناعية، وبالتالي انكفائها عن استيراد عدد كبير من السلع الزراعية والمواد الخام الأولية التي كانت تستوردها سابقًا من بلدان العالم الأخير.

وعلى خلفية الشكل الجديد لتقسيم العمل عالميًا) بلدان الصناعات الأكثر تقدمًا وبلدان الصناعات الأقل تطورًا) صارت بلدان العالم الرابع ترتبط بمراكز النظام العالمي بشكل غير مباشر عن طريق ارتباطها المباشر ببلدان العالم الثالث الجديد التي ترتبط، بدورها، ارتباطًا مباشرًا بتلك المراكز. وبالنتيجة، فقد غدت بلدان العالم الرابع أطرافًا لأطراف النظام العالمي الفعلية (الجديدة)، أي أطرافًا لبلدان العالم الثالث المصنع التي ترتبط مباشرة، كأطراف رئيسية ببلدان المراكز المتقدمة.

إن استقطاب الجنوب على ذاته على هذا النحو قد يفضي، وهو يفضي بالفعل، إلى نزاعات وحروب مدمرة سواء بين الأطراف المصنعة أو بين الأطراف المهمشة أو بينهما في الوقت نفسه، كائنًا بذلك مصدرًا رئيسيًا من مصادر فوضى العولمة الرأسمالية الجديدة.

ثالثًا- وينعكس الاستقطاب العالمي كذلك في واقع الاستقطاب الطبقي والاستقطابات الاجتماعية الأخرى المتعددة داخل بلدان الجنوب كل منها على حده، فالطبقات والجماعات الحاكمة في البلدان الأخيرة ترتبط عضويًا بالطغم المالية الحاكمة في بلدان الشمال، ارتباط التابع والمتبوع أو الجار والمجرور، على خلفية المصلحة المشتركة بينهما في نهب ثروات البلدان الطرفية والاستئثار بخيراتها ومواردها، الأمر الذي يفرز داخل البلدان الأخيرة ظاهرة الوفرة والبذخ والترف أو الإسراف والتبذير جنبًا إلى جنب ظاهرة البؤس والفقر والمرض والحرمان و..إلخ. وأحداث الشغب والتمرد والعصيان والقرصنة وأشكال الجريمة الأخرى، تلك التي تحصل اليوم، وأكثر من أي وقت مضى، داخل مناطق وبلدان عديدة من قارات آسيا وإفريقيا وأمريكا اللاتينية، إذ هي تقوم على التوزيع المتفاوت للغاية، للدخل والثروة والقوة والمكانة وتترتب على تلك الظاهرة القائمة في تلك المناطق والبلدان، فإن أشكال النزاع أو الصراع الطبقية والإثنية والدينية و.. إلخ، الناشبة داخل المناطق والبلدان المعنية هي تعابير ومظاهر اجتماعية متعددة للاستقطابات

القائمة فيها، كاستطالات حتمية لمنطق الاستقطاب القائم على مستوى العالم ككل، وذلك بحكم علاقة التبعية القائمة بين مراكز النظام العالمي وأطرافه.

ولابأس أن نشير هنا، وفي هذه المناسبة، إلى أن توزيع الدخل والثروة داخل بلدان الجنوب يتم بشكل عام بنسبة واحدة إلى خمسمئة ألف لصالح الطبقات الحاكمة، فيما هو واحد إلى ثلاثة لصالح الطبقات نفسها في بلدان الشمال!!.

رابعًا- والاستقطاب على مستوى العالم وعلى مستوى العلاقة بين بلدان الجنوب وداخل كل منها لا ينفي واقع الاستقطاب على مستوى العلاقة بين بلدان الشمال نفسه، ذلك أن وحدة الشمال على مستوى العلاقة بالجنوب لا تنفي استقطاب الشمال على نفسه إلى بلدان وأمم تتنافس وتتصارع على اقتسام وإعادة اقتسام (كعكة) الجنوب فيما بينها. فالاستقطاب بشكل عام وعلى كافة تلك المستويات هو من استحقاقات حقائق المنطق الرأسمالي نفسه، الذي هو منطق المزاحمة أو المنافسة والملكية والربحية والفردية والدولة القومية البراغماتية المتطرفة و .. إلخ والأخطر من ذلك هو أن المنطق البنيوي للرأسمالية منطق توسع غير محدود بحدود قومية معينة على المستوى الاقتصادي، في حين هو منطق توسع محدود، بحدود قومية محددة على المستوى السياسي، وبالتالي، فإن عولمة الشمال الإمبريالي هي عولمة رأس المال المالي فحسب، وليست عولمة الدولة القومية هناك.

وعلى هذا النحو فإن التناقض بين رأس المال المعولم وتعدد أو تنافس الدول القومية في البلدان الرأسمالية هو مصدر آخر رابع من مصادر الفوضى التي تحكم (نظام) العولمة الجديدة.

خامسًا- وانحسار وتراجع سياسات الإصلاح الاقتصادي والضمان أو التأمين الاجتماعي أي ما يسمى بالكينزية في البلدان الرأسمالية الغربية هو، بدوره، تناقض جديد خامس من تناقضات العولمة الجديدة. فغداة الإعلان عن مولد النظام العالمي الجديد أواخر القرن العشرين شرع رأس المال الحاكم في تلك البلدان في مصادرة والتهام المنجزات الاقتصادية والاجتماعية المتعددة التي كانت قد حصلتها الحركات العمالية والشعبية الأخرى على مدى تاريخي طويل من النضال الاجتماعي والكفاح الطبقي هناك.

هذا، وفي الوقت الذي يتم فيه توزيع الثروة والدخل في تلك البلدان بنسبة واحد إلى ثلاثة لصالح أرباب المال والأعمال على خلفية حرمان باقي فئات الشعب من ملكية وسائل الإنتاج الأساسية تنطلق وتتعالى اليوم في الأمس القريب الأصوات الداعية

إلى الخصخصة واعتماد التسوق دواءً وحيدًا مطلقًا لعلاج كافة الأمراض الاقتصادية والاجتماعية المختلفة تلك التي تنتشر في جسم معظم بلدان ومناطق العالم انطلاقًا من الغرب نفسه، والحال، إن أحداث الشغب والاضطراب أو العصيان وغير ذلك، تلك التي تتظاهر بها اليوم، وأكثر من أي وقت سابق، الجماهير الشغيلة المنتجة في جل البلدان الغربية، هب تحصيل حاصل، بالضرورة عن إعادة استقطاب في الأصل، ومنذ قرون عديدة ماضية.

سادسًا- والعولمة الجديدة بوصفها مشروعًا لإعادة توحيد العالم على أساس عولمة السوق الرأسمالية، تفترض، بالضرورة، (إفقار) الطبيعة على غرار إفقار البشر، فثمة تبعيات سلبية وتداعيات خطيرة للتعامل مع الطبيعة على أساس العمل بآليات السوق غير المخططة تلك التي تقوم على تحقيق هدف استراتيجي كبير هو (نهب) الطبيعة واستهلاك خيراتها بصورة أنانية أو جنونية، والركض وراء مسعى الربح الوفير والسريع بأي ثمن بيئي قد تدفعه البشرية، أفرادًا ومجتمعات، في المستقبل المنظور أو ما بعد المنظور.

والحال، إن الفعل على الطبيعة خارج إطار المنطق العقلاني المحسوب قد أفضى إلى تلوث البيئة، إذ وصل اليوم إلى حد الكارثة البيئة. فالعالم صار في الأونة الأخيرة، ينتج، سنويًا نحو عشرين مليار طنًا من غاز الـ CO_2 فضلاً عن عشرات مليارات الأطنان من النفايات الجرثومية السامة والنووية المشعة. ولسوف تتعاظم هذه الأرقام في ظل تكالب (وحوش) العولمة الجديدة، ولن يكون، والحال هذه بمقدورها ضمان السيطرة على البعد أو الجانب البيئي لعمل وتطور قوى الإنتاج الرأسمالية التي تتطور بوتائر جد مرتفعة، وعلى هذا النحو، فالعولمة ليست فوضى على مستوى العلاقات بين الأفراد والمجتمعات فقط، وإنما هي كذلك على مستوى العلاقة بالطبيعة أو البيئة الطبيعية.

وأما بعد، فإننا نعود إلى الإجابة عن سؤالنا المطروح أعلاه، العولمة.. نظام عالمي أم فوضى عالمية؟ بالقول: إنها فوضى عالمية بامتياز تعم العالم برمته في شماله كما في جنوبه وفي غربه وشرقه على حد سواء، الأمر الذي يفترض موضوعيًا على الأقل، العمل الجماعي، الدولي أو الأممي، الجاد، على إعادة بناء العالم المعاصر على أسس العدالة الاجتماعية والديمقراطية السياسية والتعددية القطبية سبيلاً ضروريًا للخروج من مستنقع العولمة الوخيم والتحرر من أسر تناقضاتها الأخيرة..

تطوير الفكر السياسي وحضارة المجتمع الحديث

تفيد أبو الخير(*)

رفض البرت اينشتاين دعوة ديفيد بن غوريون له ليكون الرئيس الأول لإسرائيل، في بداية عام ١٩٤٨، وكتب إلى صديقه الفيزيائي ماكس بورن في رسالته يقول: لا أريد إلهًا يلعب بالنرد؛ لم يتقبل عقل أينشتاين «وهو الرجل المصنف الأكثر ذكاءً بين العلماء، حسب درجات الروائز، لأن نظرياته الكبرى، لا يوجد لها مختبر يثبتها سوى العقل. أو أطراف الكون، لم يتقبل قضية إنشاء كيان مفروض بالإكراه، بالاستغناء عن واقع التاريخ. واعتبر أن من يصنع سفينة عظيمة لا يعني ذلك أنه امتلك جميع الشواطئ، وأن من يسعى لإقامة كيان مصطنع وفق عقيدة عنصرية، بعيد تمامًا عن مسيرة الحضارة الإنسانية لذلك أنذره بالفشل،

* تفيد أبو الخير: كاتب وباحث (سورية).
- العمل الفني: الفنان علي مقوص.

ولو بعد حين، لأن هذا الكيان هو حالة شاذة عن السياق التاريخي للوجود البشري، في المعايير العلمية والاجتماعية.

وإذا نجحت أساطير التلمود، فالأولى باليونانيين اليوم أن يطالبوا بحق «بوزيدون» في مياه المتوسط، والمناطق التي مر بها هرقل في معجزاته.. وإذا كان العقل الغربي يحسن قراءة التاريخ فإنه على يقين بأنه يعيش حالة عبث، تدفع بحركة الأفكار السياسية إلى التنبؤ بتحولات كبرى سيشهدها العالم بدوله وخرائطه نتيجة هذا الحق الذي عاشته أوروبا قبيل حمى التوابل، بحيث أن تعتقد جميع القوى بأنها قادرة على إحداث التغيير الذي تنشده لمصلحتها، ولكها تجد نفسها في الوقت نفسه لا تملك زمام المبادرة، أي القدرة التاريخية والاستراتيجية على اتخاذ القرار، وهو ما يتيح تصنيف جديد للخارطة السياسية بين الكتل الجيوسياسية، من حيث القدرة على المبادرة واتخاذ القرار.

إن الوجود الإنساني وعلاقاته واتصالاته غاية استمرار العقل في المحاكمة وهو أساس ومسوغ التطور الحضاري، لذلك فإن الغاية الأولى للعلم كانت تفسير هذا الوجود ومكوناته، ثم تحولت إلى دراسة مسوغات بقائه، وتحولت الآن إلى الحفاظ عليه، وظهرت بوادر تحالف الطبيعة مع العقل الحر لإنقاذ الإنسان من نفسه، فمن هذا الشأن تستطيع وضع المجتمعات البشرية ضمن طبقات متجاورة أو عامودية، حسب جميع المستويات وفي كل مجالات المقارنة، القوة والغنى والعدد والبقاء وغيرها من أساليب التصنيف، مما يفتح أكبر سرعة ممكنة للاعتلاج ضمن هذا العالم الذي يتحول شيئًا فشيئًا إلى مكبس، بسبب الخلل القائم في توزيع الطاقة الذي يفصل بين عالم غني متآكل أخلاقيًا، يخشى من وصوله إلى النهاية العظمى للترف التي سيعقبها انحدار موقوت لامحالة، حسب نظرية الممالك الزائلة، وبين عالم فقير، تتسلق أفنانه الظامئة على نوافذ العالم الرغيد، ومن هنا فإن العلاقات التي تصنعها الدول المتقدمة من اتفاقيات تجارية ومساعدات اقتصادية مع الدول النامية. في الطرق الإيجابية، ليست سوى تخفيف من ضغط نقص التنمية المتراكم لهذه الدول والذي سينعكس ببطالته ومهاجريه وضعف أسواقه على الدول الكبرى التي تحرص في الوقت الحاضر على تأهيل العالم الثالث لأن الحاجة إليه لا يمكن أن تنتهي، ليس فقط بسبب ما دفن تحت أراضيه من ثروات ومخزون طاقة، ولكن تبدأ الحاجة من صياغة العلاقات الاجتماعية بما يضمن استمرار هذا الاستنزاف غير العادل لمكونات



الطبيعة، والتي يجب أن تكون موزعة بأكبر قدر ممكن من المساواة بين الأمم والدول والمجتمعات البشرية.

ظهرت الكثير من النظريات والأفكار التي تدرس تطوير الفكر السياسي والقفز فوق العلاقات الدولية لتعديل الأنظمة الاجتماعية، بحيث يتم حشر الجموع الهائلة للواقع الإنساني الراهن ضمن النفق المرسوم حاليًا والذي كتب عليه حضارة المجتمع الحديث، وعلى جدرانه الداخلية شعارات ملونة مثل المجتمع المدني. أو توحيد العالم لمكافحة الإرهاب كما افتتح الرئيس الأمريكي جورج بوش دورته الثانية، وهو الذي يعلم في قرارة نفسه أنه يملك مجموعة من الجرافات والقاذفات التي ستخوض بقيادته «هر مجدون» الحضارة الحديثة، لينتصر بعدها العالم على الأشرار!.

وبذلك فإن واقع المجتمع العربي سيحافظ على وضعه المترهل والمتأخر بعدة سنوات جديدة لأن الكوارث الكبرى مازالت قائمة ولن تزول إلا بشروط غير متوفرة، والتقسيم الذي فرضته القوى السياسية الغربية يحافظ على أقسامه

بالرغم من الاتحاد الأوروبي كلما حاول الوقوف بأن أنه أكثر طولاً مما ينبغي، وقد أوحى للعالم بأنه «سانتاكلوز». بينما تراه مراكز الدراسات الاستراتيجية في الولايات المتحدة بأنه يتحول ببطء مدروس إلى «كاليفولا».

وبالرغم أيضاً من عملية تحييد الصفيحة الآسيوية عن التأثير المباشر على «الحدث الدولي» فإن هذه الرقعة تنظر إلى القضايا من مبدأ قديم هو «املأ الخزائن أولاً» والذي يقابله مثل عربي عريق هو: قبل الرِّمَاء تملأ الكنائن، ولكن المضاربين الكبار والسيطرة الأمريكية على شركاتها المنتشرة في شرق آسيا، أتلفت الحلم الآسيوي في أوجه، واستيقظت النمور على ديون وعجز أفزع جيوبها في سلة المصارف الغربية الكبرى.

إذن، يمكن العثور على منحنيين متوافقين، وغير متوازيين لحضارة المجتمع الحديث في بعد الفكر السياسي، أي في المنظور الاستراتيجي للسياسة الدولية، أولهما الخطط المرحلية، وهي الجهود التي تقوم بها القوى العظمى في أي مرحلة تاريخية لصياغة العالم المسكون حسب مصلحة توثيق الفكر السياسي والاجتماعي الذي تطرحه كمنهاج عمل وتعايش عالمي، وترسيخ وزنها وموقعها الدولي تمهيداً لمزيد من القوة والنفوذ لإدارة العالم المسكون، وليست الإدارة إلا القدرة على اتخاذ القرارات وتطبيقها.

والمنحنى الثاني يمثل الحركة الطبيعية لحضارة المجتمع الإنساني منذ نشوئه حتى اليوم، التي لا بد أن تحدث لأن الزمن غير معني بأحداثه، والتاريخ لا يجيد الاجترار، مهما توقع الباحث أن يكون كما يطلق عليه أحياناً بأنه يعيد نفسه، لأن الحدث التاريخي هو جملة مواقف متزامنة بتوفيق مجهول. والقراءة الصحيحة التي أكثر من يتقنها؛ هم الأوروبيون بعد فرانسيس بيكون ونقولا ميكافيللي تتيح القول بأن الخطط المرحلية التي تجتهد القوى العظمى في صياغتها هي في منتهى الدرب جزء من الحركة الطبيعية لتطور الفكر السياسي، وبالتالي حركة التعديل الطاحنة في المجتمع الدولي التي لا تظهر إلا بمنظار ليلي يفسر الوحدة الأوروبية، واعتراف الولايات المتحدة بمقدونيا رداً جميلاً على بنود دستور الاتحاد الأوروبي. ومحاولة ابتلاع الجزر المجهرية ابتداء من بورتوريكو «المجاورة لسجن غوانتانامو» مروراً بجزر المارشال وجزر ميكرونيزيا، لتحويلها إلى قطع صغيرة عائمة لا تحسن سوى تقديم الطاعات والطاقات، ولكن هل بقي في روما أكثر مما بقي في يلدز، وهل توقع هارون الرشيد الذي كان على ثقة أن السحابة مهما شرقت أو غربت سيأتيه

خراجها أن تصل جموع من الهمج لتهدم حضارته التي كلفت مئات السنين في ثلاثة أيام؟

ولكن مراكز الدراسات في واشنطن ونيويورك وفلوريدا تتوقع أكثر من ذلك، وقد ملأت سفنها المتجولة في العالم بالحقن المضادة والحشرات المجنحة، حتى إن مختبرات البنتاغون «وزارة الدفاع الوطني» تملك احتياطًا مرعبًا من الطفرات البيولوجيّة والمركبات الجرثومية الأشد فتكًا من عبث النترون في صهريج بلوتونيوم، ذلك لأنها تعلم أن التاريخ هو أشد الأعداء، والموت- كما قال عبد الملك بن مروان- يأتي على كل شيء.

وهذا من الأسباب الذي دفع إلى تلوين المواقف والقرارات في دراسة تطور الفكر السياسي الدولي الذي عليه واجب تفسير انعكاسات الأحداث والمتغيرات الدولية، فانتشرت حمّى المجتمع المدني كدخان مصاحب لنار العولمة بحيث يكون العالم الكبير صورة موسعة عن العالم الصغير الذي يبدأ من بوسطن في الشمال الشرقي، إلى لوس أنجلس في الجنوب الغربي.

وهكذا فإن الحديث عن دور التطوير في مناهج التفكير للوصول إلى علاقات المدنية الحديثة ليس جديداً، لأنها ليست الكنز الذي اكتشفه أبناء ويلز وقدموه للعالم، بل هي بمكوناتها الإنسانية والحضارة سيرورة تاريخية والادعاء بنظرية «الواحة» التي أطلقها فرانسيس فوكوياما، بحيث يتحول واقع وهدف المجتمع الإنساني إلى البحث عن تلك الواحة، فيه من الخطر ما يماثل العودة إلى الوراء، لأنه يعتمد على القفز فوق المكونات الأساسية الشديدة الخصوصية للمجتمع، كمن يقتل أباه من أجل الفوز بحبيبته، وسيتطلب منه في كثير من الأوقات حرقًا للمراحل؛ ومن صحة المبدأ القائل بأنه لا موضع للتفريق بين حضارة القول، وحضارة الفعل، فإن علاقات وأنظمة المجتمع المدني المعاصر بأدواتها وتياراتها توقد لهيبًا من التيارات الانعزالية والعنصرية التي تتكئ على عدم التجانس القائم والعتيق في تطوير البنى التحتية.

وفي الحقيقة فإن هناك فرصة ثمينة أمام الأجيال العربية المعاصرة لصياغة تحضر ذاتي، ومستقبل متطور، بالاستفادة من الجوانب الإيجابية من التطورات التي يشهدها العالم «العلوم، الاتصالات، تبادل الخبرات..»، والتدريب على استيعاب السلطة المطلقة للقانون، وتطوير المؤسسات لتأخذ دورها الشمولي مناهج الإدارة العلمية.

هذه الفرصة قد تكون مؤقتة لأن العالم يمر تاريخيًا بدورات مظلمة، يعتمد فيها

التطور الحضاري على التهميش والنفي، فالعمران كثيرًا ما يزدهر في المركز على حساب الأطراف، والمشروع الحضاري يؤدي إلى انهيار ثقافة ونهوض ثقافة أخرى، وكل نمط يغلب عنصر على عنصر، فعلينا انتظار وصول الجسر الدائري المتحرك الذي سيحملنا إلى الضفة الأخرى، وضمن هذا الانتظار نتهيأ بكل الطاقات البشرية والفكرية للعبور.

عام ١٩٢١ نشر جون ديوي "john Dewey" المتوفى سنة ١٩٥٢ كتابه المعروف باسم الفلسفة والحضارة، يشير فيه إلى ضرورة تراكم وإشباع المجتمع بروح التطوير والتحديث، وتحضيره علميًا وفكريًا قبل الوثوب، فهو يقول: «إن الفلسفة هي قوة تاريخية حاسمة تقترن بكل تغير يطرأ على الحضارة، وهي حين تصوغ الأنماط التي يجب اتباعها في المستقبل، إنما تمارس دورها في صميم تاريخ الحضارة، سواء كان ذلك في مجال الفكر أم في مجال العمل. بوصفها أداة تغيير، أو إضافة، أو تعديل.

والملاحظ أن هذه المدنية الحديثة التي نهضت على أساس العقل، نجدها أحيانًا تولد الجنون والعبث، واهتمت بالكائن البشري، ثم تركته فريسة لأهوائه، وحاولت تحريره من الغيب والمجهول، ولكنها تخلق غياهب جديدة، وأنواء ضبابية، وقد طورت المدنية الآلة بشكل كبير، إلى درجة أصبح فيها الإنسان امتدادًا للآلة على حد تعبير المفكر علي حرب، وسعت أيضًا إلى السيطرة على الطبيعة، ولكنها تتلفها في مجمل حركتها وتلوث البيئة، وتتخمها بالنفايات.. وأخيرًا فهي تسعى إلى إحلال الأنظمة الليبرالية، ولكنها أبادت الشعوب التي وعدتها بالحرية، فهل بقيت المدنية الحالية سفرًا في كتاب الحضارة الإنسانية، أم إنها طفرة شاذة متحولة نتيجة خطأ بيوكيميائي؟

يستطيع المجتمع العربي التعاطي بحذر «غير معهود منه» مع التوظيف المدني القائم للحضارة الإنسانية، بمؤسساته وموارده، وتطوير نظم التفكير العلمي الصحيح والاستفادة من منجزات المتقدمين ومآزق غيرهم، وتقريب ماهو متناسب مع الحقيقة التاريخية للإنسان العربي، دون إلغاء هذا المجتمع أو تقويض أركانه. وبنائها من جديد بما يلاحظ من الخطط الموضوعة خارج حدوده الديمغرافية. لذلك فإن التطوير المرتقب في الخطاب السياسي العربي، يجب أن يخلص إلى إنجاز «تمدن ذاتي» متماسك ومستمر، يمهد لحضارة أكثر تقدمًا، وأكثر حفاظًا على الهوية بأعمدتها العريقة من تاريخ، ولغة، ومصير،

❖ فهل يُنبت الخطّيَّ إلاّ وشيجُه
وتُغرَس إلا في منابتها النخلُ
❖ زهير بن أبي سلمى

أزمة العقلانية في الفلسفة المعاصرة

د. محمد الجبر(*)

نموذج/ فردريك نيتشه - أدموند هوسرل

سوف يتعلق حديثنا بالبحث في أزمة العقلانية Krisis of Rationalism المتبلورة في إطار الفكر الفلسفي الأوروبي المعاصر، آخذين بعين الاعتبار نموذجين تراهما جسداً، هذه الأزمة بشكل واضح من المنظور الفلسفي.

وما نريد البحث فيه هو المعنى الذي يتخذه هذين النموذجين من أزمة العقلانية ضمن واقع وطموحات العالم المعاصر.

* د. محمد الجبر: كاتب وأكاديمي سوري.
- العمل الفني: الفنان زهير حسيب.

في الحقيقة، لقد ظهر في العصر القديم حركة قوية وقفت ضد العقلانية وتمثلت بشكل خاص هذه الحركة عند السفطائيين والذين نادوا بنسبية مطلقة وكذلك عند الأورفيين حاولوا اتخاذ موقف ضد العقلانية، والذي رفع شعاره حين ذاك هوميروس Homiros وأنصاره، في ذلك الوقت قام سقراط Socrates بالدفاع عنها وحاول إقامة القيم والمثل المطلقة/ الحق- الخير- الجمال/ والعلم على أساس وضوح الفكرة والألفاظ، مما، ضحّ بحياته من أجل هذه الوقفة الشجاعة والمتمثلة في انتصار العقلانية. ويمكننا كذلك اعتبار جلّ فلسفة أفلاطون Plato تمثلت في صراع مستمر مع السفسطة بهدف إرساخ مقومات ثابتة لكل علم، وبالرغم من أن أرسطو اتجه للطبيعة يدرسها، ويضع قوانين الفكر، إلا أنه ظل متابعًا لتعاليم أستاذه أفلاطون القائمة على الثقة بالعقلانية.

وأما في الفكر الفلسفي العربي والأوروبي الوسيط، نلاحظ الصراع ضد سلطة العقل وقيمته المتمثلة في الصراع بين العقل والنقل، وهذا في الحقيقة ما أشار إليه الكندي حينما قال:

وينبغي لنا أن لا نستحي من استحسان الحق واقتناء الحق من أين أتى، وأن أتى من الأجناس القاصية عنا والأمم المباينة لنا، فإنه لا شيء أولى بطالب الحق من الحق، وليس ينبغي بخس الحق ولا تصغير بقائله ولا بالآتي به، ولا أحد بخس بالحق، بل كل يشرّفه الحق[1]»، ويبالغ الفكر المعتزلي في إقرار سلطان العقل وحاولوا إخضاع النقل للعقل، وقالوا:

«إذا تعارض النقل والعقل وجب تقديم العقل لأنه أساس النقل[2]»، ويؤكد هذه الحقيقة (أبو هذيل العلاف) حينما أشار إلى:

أن الإنسان مكلف بالأشياء التي يستطيع العقل التمييز فيها بين الخير والشر، فالعقل له قدرة التمييز، حتى لو لم تأت أوامر الشرع بما يفيد هذا التمييز، ويقول الغزالي أن:

«العقل إدراك الموجودات بأسبابها، وبذا يفترق عن سائر القوى المدركة فمن رفع الأسباب فقد رفع العقل[3]».

ومن هنا نرى امتداد أفكار الفلسفتين الأوروبية والعربية الوسيطة حول فكرة تسخير الفلسفة لخدمة الدين وتطويع العقل لقبول حقائق الإيمان، فالقديس أغسطين St- Aughstin وهو أفلاطوني النزعة ولم يجعل أي جوهر من الجواهر يسبق العقل ماعدا الله، حيث أخضع الإرادة للعقل، وأخضع العقل لله، فأشار إلى ذلك «أن العقل لا يؤلف الحقائق، بل يستكشفها في ذاته، ثم يضع



الماهيات في العقل الكلي الذي هو في المرتبة الثانية[4]، ويقصد به العقل الإنساني.

وتمسك «جون سكوت أرجينا Jean Scot Eri-gene» بالعقل ولم يفرق بين الفلسفة والدين على نحو ما قام به أغسطين، وأعطى العقل مجاله الواسع في التفسير والتأويل حسبما يتراءى له الحق، وجعل العقل فوق السلطة Authority، لأن العقل الذي يسير في ركاب السلطة لا يكون حرًا، بل أن السلطة ذاتها تخضع وتصدر عن العقل وأما في القرن السابع عشر مع ديكارت والديكارتيين على رأسهم أسبينوزا Spinoza نلاحظ ذروة انتصار العقلانية. وبعد ذلك أظهر كانط Kant في كتابه «نقد العقل المحض»، إن العقل في كل نقائضه أي في قدرته على البرهان على الشيء ونقيضه في مشاكل الفلسفة الأولى، ليغلق الطريق أمام كل ميتافيزيقا نظرية، وعندما أراد كنط أن يفرق بين ملكتي الفهم

و العقل، جعل «الفهم ملكة القواعد Rules والعقل ملكة المبادئ»[٥].

وأما هيجل فقد ذكر في مقدمة (فينومينولوجيا العقل) أن العقل هو الموجود الحقيقي الوحيد، وليس معنى ذلك أن الأشياء المادية ليست موجودة، بل يقصد أنها موجودة بالإضافة إلى وجود العقل (كنسق لنشاط الأفراد قدراتهم بانتظامهم في أشكال متعددة ومتزايدة [٦]).

وفي هذه المعالجة السريعة حاولنا بيان موقع العقل والعقلانية وما تعرضا للنقد والتمرد والشك في قيمتهما عبر صيرورتهما التاريخية.

يبدو لنا أن وراء الحركة اللاعقلية التي تتزعم الثورة عليهما شعارات سياسية مضللة يرفعها أصحاب المصالح والنفوذ والداعين إلى القوة في الفكر السياسي والاقتصادي في العالم، إلا أنه من الواجب التأكيد على أن من خصائص الثورة على العقل في القرن العشرين أنها تنزع إلى طلب القوة لا إلى طلب الخلاص، ونذكر بعض الفلاسفة التي آراؤهم مهدت لظهور الهتلرية والفاشستية وما إليها من المبادئ القائمة على احتقار الديمقراطية فخته وكارلايل ونيتشه وشامبرلين وبرجسون[٧].

وكذلك نرى بأن جورج سوريل يعتبر من المفكرين الذي حاولوا التمرد على العقل، فرأى بأن النهضات القومية في العالم لا يمكن أن تعبأ. بالعقل بل إن التاريخ ذاته حركة انفجارية لا مكان لها للعقل[٨].

رغم أن المحاولات التي أقاموها الفلاسفة عبر تاريخهم بما تتصف من اللاعقلانية والعقلانية فإن العقل لم ينتصر في السابق مثلما انتصر في الفترة الراهنة والتي يمكن تسميته بعصر التكنولوجيا والعقل العلمي، لما أحرزته العقلانية من مكاسب علمية وعملية هائلة.

والعقلانية في حقيقة أمرها نشأت وتبلورت في الغرب نتيجة لتغيير البُنى وليس لأن هناك مدرسة قررت أن تدرس العلوم ولاشك أن الثورة الصناعية كانت لها تأثير كبير على ظهورها- إذا أصبح من الضروري، مثلاً، أن يعرف الإنسان علاقة السبب بالمسبب، وماذا يمكن أن يحدث إذا طرأت ظروف معينة، وهذا الربط بين الأسباب والمسببات يعود إلى أن هناك عملية تصنيع تضطرك أن تفكر بشكل عقلاني حول هذا الموضوع أو ذلك إذ إن العقلانية قد طورت نفسها على المستوى المعرفي استجابة للثورة العلمية المعاصرة[٩].

ولكن تختلف أزمة العقلانية في الفكر الشرقي عنها في الفكر الغربي، فهذه الأزمة العقلية تعتبر حقيقية واقعة في الفكر الغربي، لأن العقل في الشرق مازال لم يصل ماوصل إليه الفكر في الغرب،

حيث إن الأزمة العقلية في أوروبا هي أزمة ما بعد العقل بينما هي في الفكر الشرقي أزمة ما قبل العقل، أي أن الفكر الغربي تجاوز الفكر التقليدي المشبع بالعلم والفلسفة ويبحث العقل في هذا الفكر عن المزيد من الحرية، إزاء مبادئه الأساسية وبديهياته المطلقة[10] كما ترجع أزمة العقلانية إلى ما واجهت النظرة الآلية من مراجعة، ومن الهجوم على السببية -Causality وانزال المطلق من عليائه، بالإضافة إلى انتشار النسبية انتشاراً جعلها في مقدمة الأفكار الحديثة ومن العجب أن يكون مكتشف أزمة العقلانية هو العقل ذاته عن طريق الاستدلال وبهذا أصبحت (الأزمة في هذه الحالة ليست على الإطلاق اتجاهًا إلى التنازل عن العقل، وإنما هي سعي إلى الخروج به عن آفاقه المألوفة، واستكشاف أبعاد جديدة له، وإدماج قوى أخرى- حتى تلك التي تبدو مضادة له- في داخله[11].

إن غايتنا من تلك الإشارة في هذه المقدمة هو إبراز البعد التاريخي للعقل والعقلانية اللذين كانا محط رؤى نقدية لدى كثير من المفكرين، لذا فمنذ بداية التفكير العلمي هذا الصراع لم يتوقف في الفلسفة الأوروبية المعاصرة، بل أخذت طابعًا حادًا يبدو أنه يهدد الأسس التي قام عليها كل تفكير إنساني في حقول علمية مختلفة.

والآن نأتي لعرض نموذجين فلسفيين من التراث الفلسفي الأوروبي المعاصر اللذين شغلتهم هذه المشكلة وساهموا في بلورتها بطرق مباشرة أو لا مباشرة.

١- أزمة العقلانية الأوروبية، والطريق إلى العلم الكلي عند هوسرل Husserl.

عرض هوسرل أزمة العقلانية الأوروبية في كل أعماقها ومعرفة أسبابها منطلقًا في سعيه لتأسيس الفلسفة كعلم دقيق من خلال دراسة العلوم التي كانت سائدة في عصره كما فعل ديكارت Descartes و كانط Kant محاولاً إصلاحها لاعتقاده أن الفكر الأوروبي والعلوم المرتبطة به تعيش أزمة حادة، معتقدًا أن الفلسفة الأوروبية والعلوم متناقضة ومختلفة بعضها عن بعض، ولم يحالفها الحظ للتوصل إلى حقيقة يقينية ثابتة لذا أصبحت محط نظر النقد والشك وجعل الفينومينولوجيا Phenomenologe هي ذلك العلم الكلي الدقيق الذي سيقوم بهذه المهمة في الإصلاح حيث يقول هوسرل «وهي أي (الفينومينولوجيا) بذلك تستطيع أن تتحقق وعلى نحو حاسم ونهائي، كل ما هو ضروري للوصول إلى فهم سليم يوضح كل معرفة تجريبية وكل معرفة على العموم»[12].

لذا فقد عاش هوسرل سنواته الأخيرة

وهو يحاضر عن هذه الأزمة في العقلانية الغربية فأدرك أن عمق الأزمة كمنت في العلوم والحضارة أي تمثل أزمة عقلانية، وحلها يمكن في معرفة الغاية في كل تاريخ أوروبة و الصورة الروحية لهذا التاريخ.

إذ إن مصير أوروبة مقترن بمصير الفلسفة والعلم، فهناك استمرارية حضارية بين الحضارة اليونانية و الحضارة الأوروبية المعاصرة، والصورة الروحية لتاريخ أوروبا هي المهمة اللامتناهية للعقل.

هوسرل يلتقي مع تلميذه مارتن هيدجر M.Heidegger بالقول بالمركزية الأوروبية التي ترى بأن الفلسفة أوروبية واحدة لم تتغير منذ نشأتها حتى اليونان القديمة، لكننا حينما نقرأ في كتاب ميشل فوكو، «الكلمات والأشياء»، فالفيلسوف أوروبي حيث إنه ينفي هذا الزعم بتأكيده على «أن الأبستمة داخل الحضارة الغربية نفسها قد مرّت بانقطاعات عدة، وبالتالي فإن الاعتقاد بوجود استمرارية حضارية منذ عصر النهضة إلى زمننا المعاصر أمر خاطئ»[١٣].

فجوهر العقلانية لاتمسه الأزمة، ما حدث عند هوسرل هو أن العقلانية في أوروبا المعاصرة أصبحت ضحية الاستلاب حيث انغمست كليًا في المذاهب الطبيعية والموضوعية- يقول هوسرل «أما بالنسبة لكل العلوم التي تتعلق بهذا العلم الطبيعي لا أستخدم على الإطلاق مستوياتها المعيارية ولا أسلم بأي قضية من قضاياها.. وقد أسلم بها ولكن فقط بعد أن أكون قد وضعتها من قبل بين قوسين[١٤]».

الأزمة لديه تتمثل عقلاً في فترة تاريخية معينة أي العقل الأوروبي المعاصر الذي همه ورغبته الحصول على المنفعة والنجاح. هذا العقل كوّن وأنتجَ مختلف النسبية كالنفسية Psychologisme والطبيعية Naturalism والعلمية Sci-entisme وهي كلها في نهاية الأمر ترفض وتمتنع عن القول بتعالي العقل والبحث عن الأنا الخالص، باعتباره الأساس في إقامة علم نفس حقيقي. إذًا لابد من العودة إلى الذات حتى يستطيع الفيلسوف في داخل ذاته تقويض جميع العلوم المسلم بها، ثم يعيد بناءها من جديد متجهًا نحو الكلية.

وبهذا يمكن أن نحقق في نهاية الأمر كما يزعم هوسرل نموذج العلم الأصلي الذي يقوم على أسس يقينية، أي (العلم الكلي)، ولا يتأسس هذا التصور للعلم عن طريق عملية تجديد مقارنة تتخذ من العلوم المعطاة في الواقع نقطة بدء لها، فلا توجد أية هوية بين هذه العلوم بالمعنى الحقيقي[١٥]».

إذًا كانت الأزمة هي المحرك الأساسي

لتفكير «هوسرل» وبالتالي هي الدافع له إلى نقد علوم عصره ورفضها بسبب تهافتها. ولا سيما انتصار المذهب التجريبي منذ القرن التاسع عشر وحتى منتصف القرن العشرين الذي عاصره «هوسرل» أدى هذا التقدم أو الانتصار لدى غالبية المفكرين، إلى تفسير شتى الظواهر الممكنة بإرجاعها إلى العديد من العوامل الطبيعية التي يعتقدون بأنها تمثل الأسباب الحقيقية لوجودها. لكن هذا التحليل التجريبي لا يصلح لتفسير الظواهر الإنسانية، ولا كذلك يصلح لتأسيس علم كلي يعتمد على مبادئ يقينية لذا يرى هوسرل بأن هذه العلوم تحتاج إلى إعادة نظر جديدة، لا ريب أن الموقف الطبيعي بسذاجة- هو محور الهجوم الرئيسي في فلسفة هوسرل بأسرها، وهو الأصل الذي تصدر عنه النزعة الطبيعية Naturalism السائدة في العلوم الإنسانية، والتي وضعت بدورها هذه العلوم في أزمة لا مخرج منها..[16]

على اعتبار أن الموقف الطبيعي أحرز نجاحات واضحة، إلا أن الغموض مازال يكتنف أسسها الذاتية ومبادئها الأولية، حيث يجب أن ترتقي كل العلوم من مستوى النزعة الموضوعية الجزئية إلى مستوى النزعة الكلية المتعالية- حتى تضمن لذاتها أساسًا يقينيًا.

ويرى «هوسرل» ذات هذا الوضع ينطبق على الفلسفة، على اعتبارها أصبحت مجرد مذاهب منقسمة على نفسها، وجهود الفلاسفة في هذه المذاهب عبارة عن مجموعة نشاط متعارض وعمل مضطرب لا يحتوي على رابطة كلية.

يقول «هوسرل» في هذا الصدد مايلي:

«إن حالة الانقسام التي تجد الفلسفة عليها في الوقت الحاضر، وما تبديه من نشاط غير منظم، يدعونا إلى التفكير في الفلسفة الغربية هي من وجهة نظر الوحدة العلمية في حالة تدهور ظاهر بالنسبة إلى العصور الماضية منذ منتصف القرن الأخير، والوحدة اختفت في كل مكان «في تعيين الهدف وفي وضع المسائل وفي المنهج[17]».

وهكذا افتقد العصر الحديث الفلسفة الواحدة الحية، وأصبحت دراسات فردية لا ناظم لها.

ونلاحظ أن هوسرل لا يمل من توجيه سهام النقد إلى العلوم الوضعية التجريبية، لأنها تعاني أزمة مستحكمة. وأغلقت العنصر الإنساني وأفعال الشعور القصدية التي لا يمكن تفسير الطبيعة بمعزل عنها.

ولا يكتفي هوسرل بنقد العلوم الطبيعية بل وجّه نقده كذلك إلى العلوم الإنسانية التي لاحقًا خضعت للتجريب المادي وأخذت بالتفسيرات الوضعية المتطرفة، والتي

تتمثل لديه في نزعات ثلاث هي: النزعة النفسية والإجتماعية والتاريخية.

وهذه النزعات حاول العلماء تفسير الإنسان من خلالها تفسيرًا موضوعيًا، باعتباره ظاهرة طبيعية يخضع للظروف المادية، سواء بنيته النفسية، أو حياته الاجتماعية، أو في تطوره التاريخي.

لذا كانت محاولة هوسرل لحل هذه الأزمة بالرجوع إلى الأنا الخالص بإمكانياته الخصبة، والتي من خلاله قسّم العلوم إلى قسمين، علوم الواقع وعلوم الماهية.

فالأولى ندركها بالتجربة الحسيّة، والثانية بالحدس العقلي، ولكنه أي هوسرل حاول تخطي الهوة الفاصلة بين هذين النوعين من العلوم ليجمع بينهما في وحدة متكاملة تكون أساس العلم الكلي اليقيني، على اعتبار أن كل واقعية مادية يدرسها العلم التجريبي تشمل بالضرورة على صوره أو ماهية كامنة خلفها وتكمل حقيقتها، فالعلم الكلي من وجهة نظر «هوسرل» هو الذي يقدم العلاج الحاسم لأزمة العلوم في عصره و بالتالي يحافظ على الدلالة الإنسانية فيها.

من خلال السياق السابق نرى من الضروري إبداء تلك الملاحظة في موقف هوسرل من الأزمة العقلانية المتجسد في العلوم الأوروبية ومفادها أن هوسرل انطلق من حله لهذه الأزمة من مواقع مثالية قائمة في الأنا الخالص.

وتأكيده على أن العقل كان بريء من هذه الأزمة العاصفة قول مدهش، ذلك أن السياق الفلسفي عند اليونان لم يبتغِ في حقيقة الأمر أية منفعة مادية كما أشار إلى ذلك أرسطو، إلا أن هذه الوضعية قد تغيرت في القرن الثالث عشر في أوروبا، عندما اعتُبر العمل طريق خلاص الإنسان، ولا يمكننا إغفال البديهة التالية القائمة في أن العقل الأوروبي منذ تكوينه كان منغمسًا في النافع ويبحث عن النجاح والوسائل الكفيلة بتحقيق هذا النجاح والمنفعة، فهو الذي كوّن تلك الوضعيات والمناهج الموضوعية باعتبارها وسائل نجعل من الإنسان سيد الطبيعة، ويكتشف ما فيها من أسرار في خدمة الإنسان، ثم إن العقل اليوناني أراد معرفة قوانين الظواهر ليخدم الطبيعة ويتبعها في حين العقل الأوروبي كان لاهثًا وراء المنافع المادية.

وبهذا الصدد، أشار ديكارت، وهو أحد رواد النزعة العقلانية في أوروبا الحديثة إلى كلمة منفعة Utilite بمعناها المادي، في كتابه حول انفعالات النفس قال «بأن الحب نافع للصحة في المقالة السابعة والتسعون من انفعالات النفس».

إذًا كان هوسرل يمثل المركزية الأوروبية في دفاعه عن الحضارة اليونانية والأوروبية

التي تمثل تيارًا مستمرًا دون انقطاع، والمنطلق من ترانستندال متعالي على الواقع.

٢- العقلانية ونقدها عند نيتشه Nietzsche

في إطار فلسفة نيتشه تتكشف أفكار ثلاثة رئيسية:

أولاً إرادة السيطرة وسط النفوذ وثانيًا فكرة العود الأبدي وهي تمثل مبدأ تقويم واصطفاء لأن رجوع الأمر ذاته هو اختيار يستحق عناء الرجوع في نظر الإرادة، ثالثًا فإن المراد هو رجوع الإنسان الأعلى (السوبرمان)، أي الإنسان الذي لا يرفض شيئًا وهو بالتالي يحيا في تأكيد العالم على نحو ما هو عليه و بدون أن يحذف منه شيئًا، إلا أن الإنسان يتطلع إلى الإنسان الأعلى، وعلى هذا الأخير أن يعود سرمديًا.

اكتشف نيتشه بفضل تشاؤم آرثر شوبنهور Showbenhower وهو يتبحر في الفكر الإغريقي، تناقضًا بين ديونيسوسي الذي يمثل الحياة المؤلم وبين صفاء الأشكال الذي يمثله توازن أبولون الكلاسيكي، ثم بداله التشاؤم وكأنه ضعف في غريزة الحياة أو نوع من الاضمحلال.

أظهر في الواقع نيتشه نقدًا جذريًا للعقلانية في نهاية القرن الماضي وشمل نقده كل مقومات التراث الفلسفي العالمي ولم تنج العلوم الوضعية من سخرية لاذعة، فقد كان رافضًا لمقولة أن تختصر الحياة والطبيعة بكل ظواهرها في صيغ علمية يتداولها المفكرون والعلماء.

حتى إن نقده بالغ الأثر في كثير من فلسفات عصرنا، وفلسفته كانت تمثل فلسفة القوة وهذا ما يدل عليه كتابه» Will to power الذي كان هادمًا للتقاليد والإبقاء على تقاليد السادة وأخلاقهم.

وجاك دريدا Derrida -j يلتقي مع نيتشه منظر العصر الحديث، حينما حاول الأول طرح أهمية علم الكتابة (الغرامانولوجيا) لعلم مستقل عن الأفكار الفلسفية المسبقة، فإذا به يثير عاصفة ضد كل التراث الفلسفي بل والعقلي في الغرب[١٩]. ثم إن هناك في الواقع تأويلات أعطيت لنيتشه من قبل دارسي فلسفته (كنيتشه- ياسبرز)، (نيتشه- دلوز)، (نيتشه- هيدجر) ويقول دلوز في كتابه «المعرفة والسلطة» مايلي:

«إن هيدجر إمكانية يفرزها نيتشه وليس العكس[٢٠]. ونقرأ في كتاب (جينيولوجيا الأخلاق) مثلاً ما يلي: (نحن لا نعرف أنفسنا، نحن الذين نبحث عن المعرفة والواقع إننا لم نبحث في يوم عن أنفسنا فكيف يمكن أن يتسنى لنا بأن نكتشف ذاتنا في يوم من الأيام؟ لقد قيل

عن حق بأنه حيث كنزك فهناك قلبك، وكنزنا حيث تدندن خلايا معرفتنا ونحن نسير باستمرار نحو خلايا النحل هذه»[٢١].

هذه القراءة تختصر كل نقد نيتشه لا للفلسفة فحسب بل كذلك للعلم. والحقيقة أن نيتشه هنا لا يقوم بمجرد عملية نقد فقط للفلسفة المتمثلة بالميتافيزيقا، ورغبة نيتشه هو محاولة إزالة عملية القناع عن وجه التراث الفلسفي والعلمي. وحينما نتمعن فيما خلف هذا القناع فسوف نكتشف بأن الاستعارة كانت تلعب دوراً هاماً في كل التراث الفلسفي بما فيه من مدارس ومذاهب، وخاصة في مشكلة الكينونة والوجود، وعند ذلك نرى بأن حركة التأويل تمثلت بمحاولة استفادة لكل المؤسسات الدينية والأخلاقية والحقوقية فالأنساق الفلسفية المتضاربة والمختلفة والتي تدعي لنفسها الحجج المنطقية والموضوعية، ما هي في الواقع إلا عمليات مختلفة لاستعارات متراكمة صادرة من تلك المؤسسات. وهذا يهدف تبرير وجود تلك المؤسسات القائمة في العالم.

فالنسق المثالي في التراث الفلسفي تمثل حقيقة في جمالية الخطاب واللغة. فأفلاطون مثلاً شعر بالحاجة إلى إقامة نسق مثالي فلسفي ثابت مستقر، وهو عالم المثل الذي لا يتغير بل يفسر كل تغيير طارئ في العالم الحسي. ومن وجود هذا العالم الثابت تبدأ لدى نيتشه عملية ولادة القيم، والمتمثلة في الخير الأسمى، المحرك الذي لا يتحرك ولكنه يعطي القيمة لكل محرك في عالم الكون والفساد بالتعبير الأرسطي، إذاً أن، هذا المفهوم المتجسد في الوجود الثابت الذي قمنا بتحليله، ماهو برأي نيتشه إلا عبارة عن استعارة ميتة تمّ أخذها من علم النحو اللغوي. والميتافيزيقا بعد ذلك تنتج بقية المقولات الآتية بعد الوجود أو الكينونة مثل مقولة الذات والفاعل والموضوع والكيف والكم هذه المقولات تظهر في الواقع في مختلف الأنساق الفلسفية، فلسفة هيجل Hehel مثلاً كان همها الوحيد محاولة التفسير بالتقدم التاريخي لجميع المقولات، أي أن نضع نقطة بداية لكل مقولة فلسفية من الموضوع إلى الذات إلى الوعي إلى الحرية- إذاً هنا هيجل، نلاحظه يستعيد الاستعارات الميتة ليؤكد بأنها مفاهيم عقلية تبلورت نتيجة الصيرورة التاريخية التي يقوم بها الوعي.

لذا إن نيتشه من منظور فوكو وأصحاب الاختلاف، صاحب ثورة تاريخية تتمثل في فصل المعنى عن الوعي واعتباره لا يصدر ذات سيكولوجية أو ترانستندالية وإنما يتولد عن اللغة ومنظومات القرابة ومختلف المنظومات الرمزية[٢٢].

نيتشه هنا في الحقيقة يقوم بنقد العقلانية التي ظهرت عليها جميع الفلسفات عبر التاريخ ويؤكد على أن الفلسفة تظن أنها أقيمت على مفاهيم هي في الأصل من نتاج العقل لكن هذه المفاهيم في جوهرها ماهي إلا عبارة عن استعارات ميتة هدفها تبرير ماهو قائم. لذا يعتبر نيتشه كل مفهوم فلسفي هو استعارة وما البنيان الفلسفي وكذلك العلمي سوى مجموعة من الاستعارات الميتة. وبالتالي يشير هنا نيتشه أن كل عقلانية الأنساق الفلسفية عبارة عن أنسجة عنكبوت تنتظر الانقضاض على فريستها بعد أن يجف دمها فالتنديد هنا المقصود بالأساس العقلاني للفلسفة بشكل كل وليس مجرد إصلاح كما رأينا عند هوسرل، إلا أننا هنا نريد معرفة البديل الذي أكده نيتشه في فلسفته.

في الحقيقة يؤكد البديل عبر ومن خلال الاستعارات الحية والعودة الإبرية الذي يسميه هو بنفسه، ونيتشه لا يعيب على الفلاسفة لجوءهم إلى الاستعارة فنحن مثلاً لا نخرج من الاستعارات في الحياة لكن ما يعيبه على الفلاسفة هو استعمال الاستعارات الميتة الخالية من الخصوبة لذا يجب على هؤلاء اللجوء إلى الاستعارات الحية. لذا فالنقد الجذري للعقلانية التي ترتكز عليها المفاهيم يقوم به نيتشه باسم الحياة فبرأيه الخوف من الحياة هو الذي أنتج الفلسفة وتجريداتها، فيقول نيتشه بهذا الصدد مايلي:

«إن إرادة الحياة، أسمى الإرادة وأقواها، لا تعبر عن نفسها في التنازع التعس من أجل البقاء بل في إرادة القتال، إرادة القوة والسيطرة.»[22]

والحياة بنظر نيتشه تتمثل في العودة الأبدية، أي بمعنى أن الحياة تعود باستمرار وتجدد لأشكال قديمة، وهذه العودة تتمظهر بفرح ولا مبالاة يعطي لها اسم براءة الصيرورة، فالعودة الدائمة وبراءة الصيرورة، تمثل حقيقة الحياة والوجود معًا، ويعيِّن تلك الفكرة في كتابه «إرادة القوة» باعتبار أن الوجود ليس له معنى ولا بالتالي هدف، إلا أنه دائمًا يعود باستمرار دون أن يقع في العدم فبراءة الصيرورة تعني لديه رفض مقولتي الخير والشر Cood and Evil إذ لما كانت الصيرورة كان كل شيء مباحًا ومسموحًا به، وقدمات الإله، وكل ألوان القيم قد تحطمت.

في الواقع هنا نيتشه أظهر نقده لتلك القيم التي كانت سائدة في عصره ويرى «إننا إذا أردنا الخلاص من هذا التقهقر، تقهقر الحيوية الإنسانية، أن نقلب رأسًا على عقب مبادئ تقييمنا وأن تثبت أن كل ما ينفيها هو إيجابي ذلك لأنها هي ذاتها تنكر قيمة الحياة .. ولكي نؤكد الحياة وراء سجف الخير والشر علينا أن نتخطى القيم

سجف الخير والشر علينا أن نتخطى القيم المقتبسة لأن الإنسان شيء يجب أن نتخطاه»[٢٤] لذا فقد أنهى نيتشه حياته وهو المريض المنفرد والذي يتبحر في مشكلة واحدة هي قيمة الثقافة الحديثة ذلك لأن كل الثقافة تبنى على الإيمان تحتاج إلى قيم وقد كان لنهاية القرن التاسع عشر مجموعة من القيم العقلانية- الديمقراطية- الاشتراكية- التشاؤم والعلم وأخلاق الواجب. ولقد أظهر نقد نيتشه أن في جميع هذه القيم تقاعداً لإرادة القوة وتعباً من العيش.

وهنا يرى فوكو أن فلسفة نيتشه صدمت الفلسفات العقلانية الكبرى ودفعت بالفلسفة إلى أن تعيد النظر في مفاهيمها وترد الاعتبار لكل تجارب التفكير غير المؤسس الذي اكتشف ديكارت استحالة التفكير فيه، انطلاقاً من الوهم والفكر الخاطئ والخيالي كمجالات ممكنة لكل التجارب[٢٥].

وآخر مبدأ لنيتشه هو ما تمثل في نداء ما يفوق الإنسان، لأن «إنسانه السامي» ليس فقط ذاك الذي يحطم قيم القرن التاسع عشر بل أيضاً ذاك الكائن الذي يقوم بابتكار التركيب والذي يفرض خاتمة الوحدة، بنوع من التسلط على ذاته وقهر ميوله وينجح بالتالي في اختيار حياته وفي التسلط عليها تسلطاً جديداً.

من هذا السياق في محاولة إقلاع نيتشه كل أساس عقلاني للفلسفة نرى من الواجب إبداء ملاحظات حول نقده للفلسفة. حينما كانت المسألة النحوية تمثل لنقد نيتشه للخطاب الفلسفي ولا سيما في مشكلة الكينونة والوجود، لا يمثل هذا النقد سوى ميتافيزيقيا جديدة.

ولا يمكن اعتبار نيتشه أول من أقام نقداً للفلسفة على أساس من المسألة اللغوية، حيث كان أرسطو سابقاً له لا سيما في كتابه «مابعد الطبيعة» عندما تحدث عن نظرية المشاركة في عالم المثل عند أفلاطون والذي أشار على أن الأفكار هي عبارة عن نماذج للأشياء الحسية وهي بالتالي ما تمثل لفظه كلام لا معنى له.

ثم إن إبداء نيتشه للسخرية بالفلسفة مع أنه كان متأثراً بالفيلسوف اليوناني هيراقليط Heraclite والذي نادى بالصيرورة والحركة كأساس للوجود. فهل هذا يمثل استعارة حية لديه وإذا كان لدى نيتشه خلود وبراءة للصيرورة، هذا يعني أن كافة الأنساق الفلسفية وكذلك الفلاسفة أنفسهم باعتبارهم جزء من هذه الصيرورة هم أبرياء إذ لا نستطيع أن نفهم عند ذلك نيتشه من تلك البراءة باعتبارهم تمثل حقيقة الحياة والوجود معاً.

ويبدو لنا في الحقيقة إن خطابه الفلسفي ينزع إلى اللامعقول وإلى الفردية المطلقة.

الهوامش

١- الكندي: رسالة إلى المعتصم بالله في الفلسفة الأولى، تحقيق أحمد فؤاد والأهواني (القاهرة: دار إحياء الكتب العربية، ١٩٤٨)، ص٨١.

٢- قدري حافظ طوقان: مقام العقل عند العرب، (القاهرة: دار المعارف بمصر، ١٩٦٠)، ص ٨٠.

٣- يوسف كرم: العقل والوجود، (القاهرة: دار المعارف، ١٩٥٦) ص ١٢٨٢، عن كتاب «تهافت الفلاسفة» للغزالي، ص ٤١٧.

٤- يوسف كرم: تاريخ الفلسفة الأوروبية في العصر الوسيط، ط٣ (القاهرة: دار المعارف، بدون تاريخ)

5- Kant, critique of pure reason, Translated by: Norman Kemp Smith, Macmillan press ltd London, 1976. 302, 358.

6- Acton, H.B. Hegel, Encyclopedia of philosophy, Vol. 3. 4,p. 436.

٧- انظر علي أدهم: بين الفلسفة والأدب، (القاهرة: دار المعارف، ١٩٧٨)، ص ١٢٩.

٨- انظر المرجع السابق، ص ١٣٠.

٩- محمد وقيدي: عقلانية العالم المعاصر- صراع القوة والعقل، مجلة الوحدة، العدد ٢٩- ٢٧، (الرباط: ١٩٨٦) ص ٣٠.

١٠- انظر علي أدهم: بين الفلسفة والأدب، ١٣٢.

١١- فؤاد زكريا: آراء نقدية في مشكلات الفكر والثقافة، (القاهرة: الهيئة المصرية للكتاب، ١٩٧٥) ص ١٥.

١٢- إدموند هوسرل: الفلسفة علم دقيق، ترجمة محمود رجب، ملحق غير منشور برسالة الدكتوراة من جامعة عين شمس، القاهرة، (١٩٧١) ص٦١.

١٣- ميشيل فوكو: الكلمات والأشياء، ص ٣٥، وانظر كذلك إديث كيرزويل: عصر البنيوية من ليفي شتروس لى فوكو، ترجمة جابر عصفور (بغداد: دار آفاق، ١٨٥) ص ٢١٥.

14- Husser. E. ideas general introduction to pure phenomenology, George Allen and univin LTD. London, 1931- P.93.

١٥- إدموند هوسرل: تاملات ديكارتية، المدخل إلى الظاهريات، ترجمة نازلي إسماعيل حسين، القاهرة: دار المعارف، ١٩٦٩)، ص ١٠٧.

١٦- صلاح قنصوة: الموضوعية في العلوم الإنسانية- عرض نقدي لمناهج البحث، (القاهرة: دار الثقافة، ١٩٨٠)، ص ٢٠٨.

١٧- هوسرل: تأملات ديكارتية، ص ١٠٤.

١٨- عادل العوا: العمدة في فلسفة القيم، (دمشق: دار طلاس، ١٩٨٦)، ص ١٢٢.

١٩- جورج زيناتي: رحلات داخل الفلسفة الغربية، (بيروت: دار المنتخب العربي، ١٩٩٣) ص ١٢١.

٢٠- جيل دلوز: المعرفة والسلطة، مدخل لقراءة فوكو، ترجمة سالم يفوت، (بيروت، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ١٩٨٧)، ص ١٢٣.

٢١- فريدريك نيتشه: أصل الأخلاق وفصلها او «نسابة الخلاق»، ترجمة حسن قبيسي، (بيروت: دار مجد، ١٩٨٤)، ص ١٠.

٢٢- سالم يفوت: الفلسفة والفكر العلمي- في بحوث المؤتمر الفلسفي العربي الثاني، (بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، ١٩٨٨)، ص ١٤٠.

٢٣- نيتشه: أصل الأخلاق وفصلها أو نسابة الأخلاق، نقلاً عن العمدة في فلسفة القيم لعادل العوا، ص١٢٨.

٢٤- (بيير دوكاسيه: الفلسفات الكبرى، ترجمة جورج يونس، (بيروت: عويدات، ط ٢، ١٩٨٣) ص ١٧٣)

25- michel Foucault,les mots et les choses (Paris: Gallimad, 1966) (25 p, 334.

٢٤٣

بنت الخُسّ
إحدى حكيمات العرب الخمس في الجاهلية

كارين صادر(*)

هي هند بنت الخُسّ بن حابس بن قُريط الإيادية. اختُلِف في كنيتها، فقال ابن الأعرابي: «يقال بنت الخُسّ، وبنت الخُصّ، وبنت الخُسف.» وقال البكري: «يقال الخُسّ، والخُصّ، والعرب تسمي النجوم التي لا تغرب نحو بنات نعش، والفرقدين، والجدي، القطب، الخُسان وزنه فعلان.(١)

اما والدها الخُسّ بن حابس فهو من إياد، كان له ابنتان فصيحتان، من أعقل النساء هما: هند بنت الخس، وجمعة (او خمعة) بنت حابس، وكانتا من حكيمات العرب الخمس في الجاهلية،

(*) كارين صادر: اديبة وباحثة من لبنان الشقيق.
- العمل الفني: الفنان عبد الرحمن مهنا

وهنّ: صُحرُ بنت لقمان، وهند بنت الخُسّ، وجمعة بنت حابس، وابنة عامر الظَّرب[٢]. وقد كُفّ بصره في أواخر أيامه، وتروي لهما المصادر أحاديث كثيرة.

وكانت هند من أعقل النساء في الجاهلية وأحكمهنّ وأفصحهنّ، وهي إلى هذا شاعرة، خطيبة، ذات بلاغة، ولها أسجاع كثيرة، وشعر قليل، وكانت تحاجي الرجال، فتجادلهم وتغلبهم.

وفي خبر عن محمد بن زياد الأعرابي أن هنداً أدركت القلمّس وتحاكمت هي وأختها جمعة إليه في سوق عكاظ في الجاهلية، وكان القلمّس أحد حكام العرب في الجاهلية، ومن نسأة الشهور[٢]، فسألهما في الإبل، والخيل، والنساء، والرجال، في حديث طويل أورده الألوسي[٢]، ليعلم أيهما أبسط لساناً، وأحسن للصفة إتقاناً، ثم استنشدهما الشعر فأنشدتاه، فقال لهما: «أحسنتما، وأجملتما، فبارك الله فيكما ووصلهما وحباهما».

وقد كان لابنة الخُسّ حضورها في مجتمعها الجاهلي، وكان يحتكم إليها في المُخاصمات، ويؤخذ رأيها فيما يجب استحسانه أو استهجانه، والإقبال عليه أو الإدبار عنه من أمور حياتهم.

ومن آرائها قولها في الرجال وقد سئلت: «أي الرجال أحب إليك؟» فقالت: «السهل النجيب، السمح الحسيب، الندب الأريب (السريع إلى الفضائل)، والسيد المهيب. فقيل لها: «وهل بقي من الرجال أفضل من هذا؟» فقالت: «نعم الأهيف الهفهاف، الأنف العيّاف، المفيد المتلاف، والذي لا يُخيف ولا يخاف».

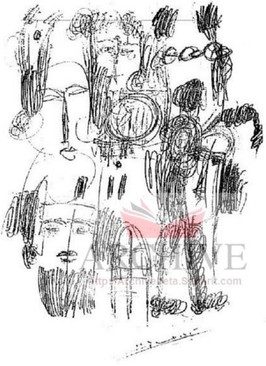
وقيل لها: «فأي الرجال أبغض إليك؟» فقالت: «الأوره النؤوم (المكتنز الكثير النوم)، الوكل السؤوم، الضعيف الحيزوم، واللئيم الملول». فقيل لها: «فهل بقي أحد أشرّ من هذا؟» قالت: «نعم . الأحمق النزاع، الضائع المضاع الذي لا يُهابُ ولا يُطاع».

ومن قولها في النساء وقد سئلت: «أي النساء أحبّ إليك؟».

قالت: «البيضاء العطرة كأنها ليلة قمرة». وقيل: «فأي النساء أبغض إليك؟ قالت: «العنفِص القصيرة التي إن استنطقتها سكتت، وإن سكت عنها نطقت. ثم سئلت: «فأي النساء أفضل؟» قالت التي إذا مشت أغبرت، وإذا نطقت صرصرت، متوركة جارية في بطنها جارية يتبعهاجارية، أي هي مئناث».

وقيل لابنة الخس: «أي النساء أسوأ؟» قالت»التي تعقد بالفناء وتملأ الإناء، وتمذق ما في السقاء.

أما عن رأيها في الزوج الجيد وقد سئلت مرّة: «ألا تتزوجين؟» فقالت: «بلى، ولا أريده أخا فلان، ولا ابن فلان، ولا



الظريف المتظرّف، ولا السمين الألحم، ولكن أريده كسوباً إذا غدا، ضحوكاً إذا أتى».

وعن الزوجة الجيدة نراها تقول، وقد أتاها رجل يستشيرها في امرأة يتزوجها: «انظر رمكاء جسيمة، أو بيضاء وسيمة في بيت جدّ أو عزّ.» فقال لها: «ما تركت من النساء شيئاً.» قالت: «بلى شرّ النساء، تركتُ السويداء المِمراض، والحميراء المحياض، الكثيرة المظاظ.».

ومما سئلت عنه أيضاً رأيها في الغلمان إذ قيل لها: «فأي الغلمان أفضل؟» قالت: «الأسوق، (الطويل الساق) الأعنق، (الطويل العنق)، الذي إذا شبّ كأنه أحمق. »فقيل لها: «فأي الغلمان أفشل؟ قالت: «الأويقص (الذي يدنو رأسه من صدره)، القصير العضد، العظيم الحاوية (ماتحوّى من البطن، أي استدار)، الأغيبر الغشاء ، الذي يطيع أمه ويعصي عمّه» .

من أقوالها التي ذهبت أمثالاً:

قولها وقد سُئلت: «ما حملك على أن زنيت بعبدك وأنت سيدة قومك؟ فقالت:

«طول السواد وقرب الوساد». والسواد معناها المسّارة فغدا قولها مثلاً يُضرب للأمر الذي يُلقي الرجل فيما يكره[6].

ومن هذا السبيل قولها وقد سُئلت عن حرّ الصيف وبرد الشتاء فقالت: «من جعل بؤساً كأذى». فذهب قولها مثلاً[7].

ومن حكمها قولها، وقد سئلت عن أعظم الناس في عينيها؟ فقالت: «من كانت لي إليه حاجة»[8].

وقد كان لهند بنت الخُسّ أسجاع عديدة ساق بعضها الجاحظ، وابن طيفور، الألوسي، وكل من ترجم لها وكان موضوعها مستقى من البيئة الجاهلية بكل مفرداتها.

ومن أسجاعها:

وقد سئلت عن أحب الغيوث إليها فقالت: «ذو الهيدب المنيعق (المتدلي الذي يدنو من الأرض، وتراه وكأنه خيوط عند انصباب المطر)، الأضخم المؤتلف، الصخب المنبق (الظاهر)»

وقيل لها: «ما تقولين في مائة من المعز؟» قالت: «قنى (هو ما اكتسب)، فمائة من الضأن؟ قالت: «غنى». «قيل فمائة من الإبل؟» قالت: «مُنى»[9].

وقيل لها: «أي الخيل أحب إليك؟» فقالت: «الميعة الصنيع، السليط التليع (الشديد الرافع الرأس)، الأيد الضليع (القوي العصب، التام الخلق)، الملهب السريع»[10].

ونأتي الآن للتعرف على الجانب الشعري في شخصية بنت الخُسّ، هذه الحكيمة المتعددة المواهب والمُهابة الجانب، لرجاحة عقلها وتميزها بين أفراد مجتمعها.

إن كتب المصادر التي بين أيدينا لا تروي لنا من شعرها سوى ما أنشدته بين يدي القلمّس في سوق عكاظ، وهو قليل لا يتجاوز الستة عشر بيتاً موزعين على مقطّعتين سنوردهما لتسليط الضوء على الجانب الشعري لديها:

قالت بنت الخُسّ:

وجدتُ وخيرُ القول في الحكم نافعٌ
وذوي الطول مما قد يُغمُّ ويُلبسُ
وليس الفتى عندي بشيء أعدّهُ
إذا كان ذا مالٍ من العقلِ مفلسُ
وذو الجُبن مما يُسعرُ الحربَ نفخُهُ
يُهيجُ منها نارها ثم يخنسُ
وكم من كثير المالِ يقبضُ كفّهُ
وكم من قليلِ المالِ يُعطي ويسلسُ
وكم من صغيرٍ تزدريه لعلّهُ
يهيجُ كبيراً شرُّهُ متبجّسُ
وكم من مراءٍ ذي صلاحٍ وعفةٍ
يُخاتلُ بالتقوى هو الذئبُ الأملسُ

وآخـر ذي طِمـرين صاحب نيَّـةٍ
يجود بأعمال التُّقى ثم ينقُسُ
وكم من سفيه للجماعة مفسدٍ
يدبُّ لشرٍّ بينهم ويُوسوسُ
وذو الظلم مذمومُ النثا
غنيٌّ عن الحُسنى بالشرِّ يعرسُ(١١)

ترى شاعرتنا في هذه الأبيات تعلل قصر قصيدتها قياساً بقصائد شعراء عصرها بأن خير الكلام ما قلّ ودلّ. وهي تطال بقولها بعضاً من النماذج السيئة في مجتمعها ، فتكشفهم محاولة الحدّ من تأثيرهم السلبي على سائر أفراده . فهي تنقد الجبان الذي يشعل فتيل الفتنة ثم يهرب، وتحذّر من الوقوع في شرك المحتال الذي يضمر شراً ويظهر الغني البخيل ، وتشيد بالفقير السخي.

وتأتي قصيدتها الثانية ضمن السياق الحكمي ذاته، ولو أنها نظمت على نفس القافية والوزن لاختلط علينا الأمر وجعلناها قصيدة واحدة.

قالت بنت الخس:

لقد أيقنتْ نفسُ الفتى غيرَ باطلٍ
وإن عاشَ حيناً أنه سوف يهلكُ
ويشربُ بالكأس الذُّعاف شرابُها
ويركبُ حدَّ الموتِ كرهاً ويسلكُ
وكم من أخي دنيا يُثمرُ مالَهُ
سيورثُ ذاك المالَ رغماً ويتركُ
عليك بأفعالِ الكرام ولينهم
ولا تكُ مشاكساً تلجُّ وتمحكُ
ولا تكُ مزّاحاً لدى القوم لعبةً
تظلُّ أخا هزءٍ بنفسك يضحكُ
تخوضُ بجهلٍ سادراً في فكاهةٍ
وتدخلُ في غيِّ الغواة وتُشركُ
ألا ربَّ ذي حظٍّ يُبصِّرُ فعلَهُ
وآخرَ مصروفٌ به الحظُّ يؤفكُ(١٢)

النفس الحكمي النصحي نفسه نراه يرافق بنت الخس في هذه المقطعة أيضاً، وهي ما تزال على موقفها المناهض لبعض النماذج السيئة التي تسيء للمجتمع، وهي إلى هذا تسدي النصائح السلوكية للرجل الجاهلي كي يصبح نموذجاً يحتذى، فهي تريده كريماً لين الطبع، وقوراً ليكون محترماً بين رهطه.

ومن شعرها أيضاً:

أشمُّ كنصل السيف جعدٌ مُرجَّلُ
شغفتُ به لو كان شيءٌ مدانيا
وأقسمُ لو خيِّرتُ بين لقائه
وبين أبي لاخترتُ أن لا أبا ليا(١٣).

هذا هو شعر بنت الخس القوي

العبارات، الجزل الألفاظ، والمتين السبك. وهو شعر حكمي واقعي بعيد عن التحليق على جناح الخيال، أو التغلغل على النفس عبر نغمات الموسيقى الداخلية والخارجية، إنه شعر تقريري خطابي توجهه بنت الخس مباشرة لأبناء مجتمعها، ولعلها ما اختارت صبّ حكمها ونصائحها في هذا القالب النظمي إلا لأن الشعر أسرع سيرورة في الناس وأبقى حفظاً من الأساليب الأخرى.

تلك كانت صورة بنت الخس الحكيمة كما وصلتنا عبر أسجاعها، وأمثالها، شعرها، حكمها، ومحاجاتها.

وخير ما نختم به حديثنا عنها قول الجاحظ فيها: «**هي من أهل الدهاء والنكراء، واللسن واللعَن، والجواب العجيب، والكلام الصحيح، والأمثال السائرة، والمخارج العجيبة**»[١٤].

حواشي

(١) البكري ، سمط اللآلىء، تحقيق عبد العزيز الميمني ، دار الحديث للطباعة، ١/٤٧٥، الزركلي، خير الدين، الأعلام، بيروت، دار العلم للملايين، ط٤، ١٩٩٩، ٨/٩٧، كحالة، عمر، أعلام النساء، دمشق، مؤسسة الرسالة، ط٤، ١٩٨٢، ٥/٢٢١..

(٢) موسوعة أمثال العرب ، إميل بديع يعقوب، بيروت، دار العلم للملايين، ٣، ١٩٩٥/٨٣.

(٣) البغدادي ، عبد القادر، خزانة الأدب، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، ١٠/٢٦٠.

(٤) الألوسي، محمد، بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب، تحقيق محمد الأثري، بيروت، دار الكتب العلمية ط ٢، ١/٣٣٩.

(٥) القالي، أبو علي، الأمالي، القاهرة، دار الكتب المصرية، ١٩٢٦، ٢/٢١٨، ٢٣٥، ٢٥٧.

(٦) يعقوب، موسوعة أمثال العرب ، ٤/٥٢٥.

(٧) الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون، دار الفكر ، لا تاريخ ، ٢/١٦٢.

(٨) الألوسي، بلوغ الأرب، ١/٣٣٩.

(٩) الجاحظ عمرو بن بحر ، الحيوان، بيروت، دار الجيل، ١٩٩٦، ٥/٤٥٦.

(١٠) الألوسي. بلوغ الأرب، ١/٣٣٩.

(١١) الألوسي. بلوغ الأرب،٣/٢٤٠، مهنا، عبد، معجم النساء الشاعرات في الجاهلية والإسلام، بيروت ، دار الكتب العلمية، ١٩٩٠، ١/٣٨.

(١٢) الإحالة السابقة نفسها.

(١٣) نفسها.

(١٤) الجاحظ البيان والتبيين، ٢/١٦٢.

حوار العدد

حوار مع

حوار مع الأديب ياسين رفاعية

إعداد وحوار: عادل أبو شنب

حــــوار العــــدد

٢٥٠

ياسين رفاعية
من عامل في فرن إلى أديب كبير

حوار أجراه : عادل أبو شنب(*)

ما من أديب صنع نفسه بيديه وبقلبه ووجدانه مثل ياسين رفاعية، الذي اغترب وما يزال يعيش في الاغتراب، حتى اللحظة. ولعل صعوبة صنع أديب بيديه كونه صنع جزءاً كبيراً من شهرته، وهو بعيد عن أرض الوطن، حيث حواجز الغربة واللغة الأخرى، والبحث عن الرزق. مع ذلك كان كفاح ياسين في المغترب نابعاً من المهنة نفسها التي اختارها طريق حياة. اندمج بالكلمة واندمجت الكلمة به فاتحدا وكافحا معاً. لم تهرب الكلمة منه إذ غادر، بل إنه جعلها أسيرة موهبته واغترابه ،فأبدع بها، وصار له اسم ومريدون، وذاع اسمه كسفير للكلمة السورية في العالم، ولهذا استحق لقب الأديب عن جدارة.

(*) عادل أبو شنب: أديب وقاص (سورية).

هذا هو الأديب الكبير ياسين رفاعية الذي نستضيفه في حوار هذا الشهر، وهو الحوار الأول في سلسلة من الحوارات مع المشاهير من أبناء البلد، مقيمين كانوا أو مغتربين.

رياح التغيير

كان أول يوم في السنة الجديدة، وكنا نسير في كورنيش بيروت على غير هدى، نتحاور ، قلت لياسين:

- ها قد دخلت في أول سنة من عقدك الثامن، مدّ الله في عمرك، أتظل على اغترابك؟ ألن تعود عنه لتعانق أرض الوطن وتشم عطره، وتعيش مع مواطنيك؟

توقف عن السير ، وقال لي:

- أتمنى من كل قلبي ، خاصة وأنني ألمح رياح التغيير تهب على أكثر صعيد في بلدي. أتمنى أن أعود مكرمًا معززًا، دون أن أقع في أفخاخ المسيئين إلى البلد. إن أموري المادية، وحتى المعنوية لا تسمح لي أن أخطو الآن مثل هذه الخطوة. لعل ذلك يحدث في القريب العاجل..

سبب الغربة..

وسألته ، وأنا أعرف السر، لكنني أريده أن يستفيض:

- قل لي ، ما سر اغترابك؟ أعرف الأسباب، ولا أعرف التفاصيل . قلها بصراحة.

قال :

قصة طويلة مؤلمة. ما من أحد يغادر وطنه برضاه.

« زفر زفرة تطبخ طبخة» كما يقولون في الحكي الشامي، وأردف:

- نشأت في أسرة فقيرة ، لا تتعاطى السياسة، ولم تتحزب ولم تنتم إلى زعيم سياسي، أو حتى إلى قبضاي حارة. لكن الظروف قادتني زمن الوحدة السورية - المصرية من عامل في فرن الكعك الخاص بأبي إلى المكتب الصحفي في القصر الجمهوري ، بسبب مقال لي، صادق وعفوي ، اعتبرت فيه الوحدة الخطوة الأولى نحو وحدة أكبر. تفتحت العيون عليّ، كان الغياري والحساد يستغربون كيف انتقل الفران إلى المكتب الصحفي.

قلت له:

- ليحسدوا ما حسدوا، حسبك أنك ارتقيت بجهدك وموهبتك.

قال ياسين رفاعية مستمرًا في التفاصيل المطلوبة:

- أول دسيسة وجهت إلي أنني عضو في الحزب السوري القومي. حقق معي الرائد شوقي الدقاق. لم أكن أعرف شيئًا عن هذا الحزب، فهددت بالسجن، وأنقذني مدير مكتب المشيرعامر المقدم حسني عبد المجيد، فكفوا عن ملاحقتي. وعندما وقعت جريمة الانفصال قادوني إلى معسكر لتسفيري إلى مصر. قلت إنني سوري



الجنسية والولادة واللهجة، فأطلقوا سراحي، وأعدت إلى عملي. بعد شهر واحد أبلغوني أن أترك العمل فورًا « لأنك ناصري أو شيوعي» وبقيت مشردًا لأسابيع، إلا أن رئيس القسم السياسي في الأمن العام قال إنهم اختلقوا هذه التهمة، وسعى فعينت في وزارة الثقافة سكرتير تحرير مجلة « المعرفة» التي كان فؤاد الشايب يؤسسها، ومعه مدير التحرير الزميل نهاد الغادري، ولكم شعرت بالاعتزاز وقتئذ.

التسريح ومرض القلب

قلت مازحًا:

- ستروي علي قصة حياتك التي أعرف، قل لي، ما سر اغترابك؟

قال:

- لابد من هذه المقدمة عن حياتي، لتعرف ما الذي اضطرني إلى الاغتراب.

قامت ثورة آذار فاستبشرت خيرًا، لأنها حملت شعارات الوحدة والحرية والاشتراكية، لكن المرحوم سليمان الخش الذي رفض المرحوم فؤاد الشايب نشر مقالات له، وقت كان معلمًا، أصدر أول قرار باعتباره وزيرًا للثقافة بتسريحي. كان التسريح موجهًا للشايب الذي أبعد مديرًا لمكتب الجامعة العربية في الأرجنتين (توفي هناك). عندئذ غادرت دمشق إلى بيروت، وكان هذا أول اغتراب لي، لكنني سرعان ما عدت إلى عاصمة بلدي عندما علمت أن زوجتي الراحلة الشاعرة أمل جراح مصابة بمرض القلب.

جريدة الثورة

كان اغترابًا قصيرًا، والغريب أن ياسين رفاعية راح يعزي ذات يوم بصاحب «المضحك المبكي» المرحوم حبيب كحالة، فوجد سليمان الخش معزيًا هناك، ربت على كتفه دونما تحية، وقال له:

- ألم تجع بعد؟

قال له ياسين بشموخ:

- أنا لا أجوع . سأعود إلى فرن أبي، لأصنع الكعك.

قص علي هذه القصة الغريبة وقال:

- أرأيت أو سمعت مثل هذا الحقد والتشفي؟

صمت ، فأكمل ياسين الحديث، ووشوشات البحر تختلط بصوته:

بقيت سنة بلا عمل. وبمسعى شخص من القيادة القومية للحزب، لم أعد أذكر من كان ، عينت في جريدة الثورة محررًا مساعدًا. ورحت أعد برنامجًا شعريًا للإذاعة، ضمنته شعارات الحزب، ومادته صدرت فيما بعد في كتاب لي عنوانه « لغة الحب»، وبدا أن حياتي تسير نحو الاستقرار.

التسريح مرة ثانية

قامت حرب حزيران ، فقمت بإعداد تحقيقات عن العائدين من الجولان وما واجهوه من مصاعب في حربهم. كتبوا عني أنني « أخون البلد» بما كتبت، فسرحت من العمل مجددًا، وأوقف برنامجي الإذاعي، كما أصبحت بلا عمل ثانية، وفي هذه اللحظة اتخذت قراري النهائي بالمغادرة.. لئلا يعينني وزير ويقصيني وزير . قلت « أرض الله واسعة». إنه الاغتراب والانفتاح على المجهول.

عملت في الصحافة اللبنانية، ولاحقتني الدسائس ، مع أنني لم أكتب في السياسة، بل كتبت عن الأدباء السوريين، ونتاجاتهم. عشت مأساة الحرب الأهلية، وحاولت العودة إلى دمشق، لكن الدسائس لاحقتني، فاعتقلت وأنا في بيت والدي، ودار التحقيق حول كوني شيوعيًا مرة، وعميلاً للعراقيين الذين كانوا يمولون مجلة «الدستور» التي كانت تصدر في لندن، وكنت أعمل فيها كمسؤول ثقافي، مرة أخرى، تدخل الأستاذ علي سليمان، ومعاون وزير الثقافة، فافرج عني وسمح لي بالسفر لمرة واحدة. أي أنهم سيعتقلونني فيما لو عدت إلى حضن الوطن.

قلت له:

- غادرت إلى لندن في اغترابك الأبعد، فهل نجوت من كيد ودسائس الغيارى منك ومن نجاحاتك وإبداعاتك؟

قال:

- لم أنجُ - كان عملي في مجلة «الدستور» مصدر غضب علي، كنت متألمًا لأنني كنت أعمل في هذه المجلة التي وصفها أحد دبلوماسيي السفارة السورية بأنها« معاريف العراقية» لكنها كانت مصدر رزقي الوحيد. وأخيرًا وبعد أن توقفت عن الصدور عملت في جريدة «الشرق الأوسط » فرحت أكتب عن وطني مقالات سياسية إيجابية. وأثناء الولاية الرابعة للرئيس الراحل حافظ الأسد كتبت مقالاً عن الموقف القومي لهذا الرجل الكبير

وسياسته الخارجية الناجحة، ونشرته، فأذاعته الإذاعة السورية وبثه التلفزيون السوري، مع صوري، وكان ذلك سببًا في قرار الرئيس بعودتي إلى البلاد معززًا مكرمًا.

لا يصح إلا الصحيح

قلت لياسين رفاعية ، بعد هذا الشرح الطويل لأسباب اغترابه:

- لا يصح إلا الصحيح إذاً، فهل أفادك الاغتراب أم أنه حدّ من فعاليتك؟

قال وهو يبتسم:

- كانت للغربة إيجابية وأخرى سلبية.. الإيجابية: الاطلاع على حضارة الغرب عن كثب والتحسر على الوطن الذي لم يلحق بهذه الحضارة. هذه الغربة لم تحد من فعاليتي ، فبعد توقف عن الكتابة بين عام ١٩٦٣ - ١٩٧٤ تلك الفترة التي كان الوطن فيها يغلي كالمرجل، انطلقت مجددًا إلى الكتابة لأصدر بعد ذلك نحو عشرين كتابًا بين الرواية والقصة والمقالة والذكريات، بذلك الإحساس أن لا أحد يجلس فوق أصابعي. أكتب بحرية دون الخوف من أحد. فكتبت : المصر» و« مصرع الماس» و« وردة الأفق» و« رأس بيروت» و«امرأة غامضة » و« أسرار النرجس» و«وميض البرق» وترجمت «الممر» و«مصرع الماس» للإنكليزية وهما تدرسان الآن في جامعة تكساس في أمريكا، وترجمت قصصي القصيرة إلى الإنكليزية والألمانية، وآخر قصة ترجمت لي: «الرجل الرماديون» التي نشرت في موسوعة الأدبي العربي باللغة الألمانية، كما دخلت موسوعة الأب كاميل كأبرز كتّاب الوطن العربي حيث رويت فيها سيرة حياتي على مدى تسع صفحات.

البدايات

ذكرني هذا الكم الكبير من النتاج ببداياته الخجلى،قلت له:

- بداياتك؟ حدثني كيف بدأت ، وأنت عامل في فرن؟

قال:

- أذكر أن أول قصة كتبتها كانت بعنوان « ماسح الأحذية» استوحيتها من صديق لي في فترة الشغل في الفرن- كان يعمل ماسح أحذية ويروي لي مأساته مع هذه المهنة التي بات يعرف الناس فيها من أحذيتهم: الفقير والغني، حتى أصبح شعاره: قل لي « ما هو حذاؤك أقل لك من أنت». شغلتني حياة هذا الرجل فترة طويلة حتى أحسست بإلحاح فكرتها علي وكتبتها قصة وأرسلتها إلى مجلة في العراق، كان يرأس تحريرها الراحل « جبرا إبراهيم جبرا» فنشرها، وأرسل إليّ برسالة يطلب فيها المزيد. وكان مكافأتها على ما أذكر (٣٠٠ ليرة)، تقاسمتها مع ماسح الأحذية نفسه، وفي العام ١٩٦٠ أصدرت أول مجموعة قصص لي بعنوان « الحزن في كل مكان» وهي قصص عن رفاقي العمال في الفرن وفي الحي، لست الآن راضيًا

عنها. لكنها كانت بداياتي، ومن خلالها تعرفت على الكتاب السوريين، وأول من نشر لي في الصحافة السورية الزميل الكبير عادل أبو شنب، عندما كان مديرًا لتحرير جريدة «الشعب» ثم بدأت بنشر قصصي في جريدة «النقاد» الأسبوعية التي كان يديرها المرحوم سعيد الجزائري، وكان هذا الدينامو الثقافي يختار في كل عدد القصة الأبرز بين قصص الجريدة دون أن يضع لي قصة واحدة في هذا الباب، إلى أن كان ذات يوم وإذا بقصتي «الأصدقاء والثمن» توضع تحت عنوان «قصة النقاد» فاعتبرت نفسي أنني ختمت فن القصة. وبعد ذلك بدأت أرسل قصصي إلى مجلة «الآداب» وعندما نشرت فيها قصة «الحزن في كل مكان» قرظها الكاتب الراحل صدقي اسماعيل في باب «قرأت قصص العدد الماضي» وكانت مقالته عنها ضعف عدد كلماتها. فاخترتها عنوانًا لمجموعتي الأولى التي قدمها بدراسة الناقد رجاء النقاش الذي كان يعمل في جريدة «الجماهير» التي صدرت خلال فترة الوحدة في دمشق، ثم صدرت لي في دمشق عام ١٩٦٣ مجموعتي «العالم يغرق» التي قدمها لي بدراسة العملاق فؤاد الشايب. ثم توقفت عن الكتابة ١١ عامًا، خلالها انتقلت إلى بيروت وأصدرت عام ١٩٧٤ أول مجموعة قصص لي هناك، واعتبرها النقاد فتحًا في كتابة القصة فصدرت منها أربع طبعات في مدة وجيزة، وتدرس الآن في جامعة القديس يوسف كأهم ما كتب في القصة القصيرة، وأنا شخصيًا أعتبرها من أجمل ما كتبت، وصدرت لي بعد ذلك العديد من المجموعات القصصية من بينها قصص للأطفال.

في الأدب والصحافة..

- ماذا فعلت في عالم الأدب إذًا؟

- فعلت الكثير الكثير خصوصًا في مجال التعريف بالأدب السوري، وأجريت بالمراسلة مجموعة مقابلات كانت تنشر في «ملحق النهار الأدبي» في بيروت تحت عنوان «كل» أي كل فلان من الكتاب، كانت مقابلات مع «د. عبد السلام العجيلي» و«نزار قباني» و«جورج صيدح» وعدد آخر. وعندما استلمت القسم الثقافي في مجلة «الأسبوع العربي» أجريت مقابلات طويلة بدأتها بالسوريين «أدونيس» و«فؤاد رفقة» و«يوسف الخال» و«غادة السمان» و«علي سليمان» وغيرهم. كنت، كما كان يقول عني النقاد - رسول الثقافة السورية، وقال عني عادل أبو شنب: سفيرنا الثقافي في العالم.

- وفي الصحافة ماذا فعلت؟

- رأيت دائمًا أن الصحافة هي المهنة الطبيعية للكاتب، إنها تعلمه الكتابة المستمرة، كل يوم، كل ليلة، كل نهار، ومنذ كنت عاملاً في الفرن سعيت للدخول في

عالم الصحافة. بدأت صحافيًا بالمجان في جريدة « دمشق المساء» ثم وأنا في القصر الجمهوري صرت أحرر صفحة أدبية أسبوعية في « الأخبار» الدمشقية. كما عملت زمنًا طويلاً وهذه المرة بمرتب في جريدة « صوت الجبل»، كنت مصحح الجريدة وأحيانًا أصف مع العمال أخبارها. كانت تصدر مرتين في الأسبوع - ثم عملت في جريدة أخرى اسمها « الشورى» كنا ننقل إليها ما صففناه في « الجبل » يحررها الزميل القديم علي الوعلاني، كان يكتب الافتتاحية ويضعها باسم صاحب الجريدة الذي كان يسألني مع صدور كل عدد: هل قرأت افتتاحيتي ؟.. ولم يكن يعرف أنني أعرف كاتبها. كنت أصححها من بابها إلى محرابها، وتصدر بأربع صفحات ، كان ذلك أواخر الخمسينات وقبل أن تقوم الوحدة، كما عملت في جريدة « الوعي العربي» التي أصدرها المرحوم فتحي كركوتلي في الخمسينات، وكان في نفس الوقت ضابط مخابرات كان المعاش ربما ٢٥ ليرة إلى جانب الغذاء والعشاء، وقد واريته التراب بنفسي في لندن عام ١٩٩٥ إنه توفي هناك غريبًا. وكان صديقي حتى آخر يوم من حياته. على أن العمل الجدي في الصحافة كان في لبنان، عندما استلمت القسم الثقافي في مجلة «الأحد» التي كان يصدرها الشهيد رياض طه. ولم أكن فقط محررها الثقافي بل أيضًا سكرتير تحريرها التنفيذي حيث كنت أقضي جلّ وقتي في المطبعة أعمل مع العمال على صف مادتها حرفًا حرفًا كما كانت تطبع صحف تلك الفترة من الستينات. ثم تطور عملي الصحفي لأقفز فجأة من « الأحد» إلى مدير مكتب «الرأي العام» الكويتية ومراسلها في بيروت، وأذكر أن الدكتور « يوسف شقرا» زارني في مكتب الرأي العام في بناية « الدورادو» وانتبه إلى أن تصميم مكتبي يشبه إلى حد كبير تصميم مكتب الوزير في وزارة الثقافة..

قلت له ضاحكًا: « هذا المكتب أجمل أم مكتب سليمان الخش؟» فأدرك الملاحظة . فقلت له: كان يريدني أن أجوع.. أين هو الآن؟ أنت تعرف. إنه في السجن.. أما أنا فإنني الطير المغردوها هو راتبي (٢٠٠٠ دولار) في الشهر - اللهم لا شماتة - وفي الحرب الأهلية أغلق « عبد العزيز المساعيد» صاحب «الرأي العام» مكتب بيروت فعملت في مجلة « الأسبوع العربي» ثم في « الكفاح العربي» وأسست في فترة الثمانينات مجلة « سامر» للأطفال التي كان من كتّابها الكاتبان الكبيران عادل أبو شنب» و «زكريا تامر» ، ثم عملت مدّة ثلاث سنوات مديرًا للنشر في معهد الإنماء العربي ورئيسًا لتحرير القسم الثقافي في وكالة « القدس برس» وكنت أتقاضى في وقت واحد أربعة مرتبات من المعهد ومن سامر ومن مجلة « الدستور » كمراسل لها، ومن الوكالة.. وكانت تلك الفترة - حيث

كانت الحرب مندلعة في لبنان – من أنشط فترات حياتي - حيث بلغ دخلي في بعض الأحيان (٢٠٠٠٠ ليرة لبنانية) كنت أصرفها كلها مع نهاية كل شهر. وعندما اشتدت قسوة الحرب الأهلية عرضت على مجلة « الدستور» في لندن الالتحاق بها، فنجوت بهذا العرض وأسرتي من الموت في نار الحرب. في لندن عملت في « الدستور» حتى عام ١٩٩١ يوم غزو الكويت وحرب الخليج، فتوقفت المجلة، انتقلت إلى جريدة « الشرق الأوسط» لأعمل أولاً في ملحقها الأخباري» الصباحية» ثم في جريدة «الشرق الأوسط» نفسها حتى عام ١٩٩٦، ثم عملت مراسلاً لها في بيروت حتى عام ١٩٩٨. بعد ذلك تفرغت للكتابة حسب مزاجي في الصحف اللبنانية، إلى أن انتقل الزميل نهاد الغادري بجريدته «المحرر العربي» إلى بيروت فاستلمت قسمها الثقافي حتى يومنا هذا. وبذلك كانت الصحافة مدرستي الأولى التي تمرنت فيها على الكتابة، صرت أكتب دون مسودات، فيما عدا الكتابة الروائية التي أبذل فيها جهدًا كبيرًا حتى أنجز العمل. إلى الصحافة أرد نجاحي في العمل في الكتابة بشكل خاص.

رأيك بالنقاد..

في الطريق رأينا أحد النقاد اللبنانيين، سلمنا ثم عاودنا المسير. ولست أدري لما خطر لي أن أسأل الكاتب السوري عن هذا الناقد الذي رأيناه، لنغير مسيرة الحوار.

- ما رأيك في النقاد الذين تناولوك، وأنت السوري بينهم؟

– كثيرون هم النقاد الذين كتبوا عن تجربتي الأدبية وثمنوها أيما تثمين. معظم هذه الكتابات كان إيجابيًا، وأذكر من هؤلاء« جبرا إبراهيم جبرا» و« وضاح شرارة» و« محي الدين صبحي» و« عبد الله أبو هيف» و« سمر روحي فيصل» و «عصام محفوظ» و« صلاح فضل» و«أمين العيوطي» و« علي شلش» و«رجاء النقاش» و« فتحي سعيد» في مصر، و«عبد الرحمن الربيعي» في العراق و«رشاد أبو شاور» من عمان وكاتبنا الكبير «عادل أبو شنب» و« غادة السمان» في سورية، و« نصر الدين البحرة».. وغيرهم مما يفوتني أسماءهم الآن. لكن في الحقيقة أكثر ما كان يهمني رأي القارئ العربي الذي لا تربطني به أي صلة غير صلة الفن والإبداع.

الانتماء السياسي..

هل لك انتماء سياسي؟ وما رأيك بالسياسة؟

– في الحقيقة كان أبي رحمه الله ينصحني دائمًا بعدم الاهتمام بالسياسة. كان يعتبرها : اللعب على الحبال. كان يقول : « اليوم وزير وغدًا في السجن، ألفنا ذلك في بلادنا، والأحزاب مجرد تجمعات للفوز في الانتخابات، والسيطرة على الحكم».

ومع ذلك لم أسلم من السياسيين

وأذنابهم وعملائهم وكم من مرة كنت سأسقط لكن الله كان دائمًا بعوني. طبعًا لايعني هذا أنني لم أكن أتابع ما يحصل في الوطن العربي حيث وصلت إلى نتيجة هامة: الديمقراطية وحدها منقذتنا من هذه الفوضى، حرية الرأي، حقوق الإنسان، وأن لا يقاد أي مواطن إلى السجن إلا بقرار قضائي لا بقرار من رجل مخابرات. بذلك تنمو الوحدة الوطنية التي تحفظ البلاد من السقوط في أيدي الديكتاتورية أو الاستعمار.

قلت له أسأله السؤال الذي يعيش على شفاه الناس أبدًا:

- هل يمكن للأديب أن يكون أديبًا دونما انتماء سياسي؟

أجاب ياسين رفاعية بإجابة غير متوقعة، أنا لم أكن أتوقعها على الأقل:

- نعم يستطيع، لأنه بذلك يتحرر من الشعارات الجاهزة ومن الاستزلام للسلطة. ولكن يجب أن يكون حياديًا بالمعنى الإيجابي. أي أن يتجرأ وينتقد أخطاء السلطة وبالتالي يثمن نجاحاتها.

- كيف عوملت في الخارج وكيف عوملت في وطنك؟

- ذكرت لك الأسباب التي دفعتني للخروج من الوطن. معاملتي خارج الوطن كانت مذهلة، طوال أربعين عامًا في لبنان وبريطانيا لم يستدعني رجل مخابرات، لم يسألني أحد ماذا تفعل. لم يوقفني شرطي في ضبط سيارة، كنت حريصًا أشد الحرص أن أكون تحت سقف القانون. وهكذا حافظت على نفسي. قدرتني الأوساط الأدبية باستمرار. واستقبلني الحكام باستمرار خصوصًا في المؤتمرات الأدبية التي حضرتها إنْ في لبنان أو مصر أو العراق أو الأردن أو ليبيا، وكنت محط إعجابهم وتقديرهم دون تزلف أو مجاملة.. هذه الأمور بدأت تحدث معي عندما عدت إلى الوطن.. ووجدت أن أشياء كثيرة تغيرت، وأهمها الاهتمام بالكاتب في أكثر من مجال، وهذا ما يشجع على إيجاد وسيلة للاستقرار في المدينة التي ولدت فيها، دمشق الخالدة..

عملك الآن _

- ما هو عملك الجديد في الأدب؟

- أعتبر نفسي الآن شبه متفرغ. لدي زاوية أدبية في جريدة «المحرر» وبضعة مقالات في الصحف اللبنانية، وكتابة أسبوعية في مجلة «اليمامة» السعودية وكتابة شهرية دون توقف في مجلة «الثقافية» في لندن، ومتابعات للأمسيات الشعرية والمحاضرات، إن كل ذلك هو حياتي دون النظر إلى الوراء.. فما تبقى من العمر قليل جدًا.. ربما غدًا أو بعد غد.. أشعر بنوع من الاستسلام للمصير الذي غاب عن ذاكرتي طويلاً، تزوجت وأنجبت ولدين ، وأحببت، وعرفت عددًا من النساء كن وقودًا لكتاباتي أو إلهامًا لمعظمها. عشت حياتي بالطول والعرض،

وأنا الآن ، بل كل لحظة، أضع نصب عيني تلك الحياة الزاخرة بكل شكل ولون والتي كانت بداياتها خيبات إثر خيبات، وأجد نفسي أنني تعلمت كثيرًا من الحياة، وأتمنى لو أن الله يمنحني عمرًا آخر لأنجز ما أفكر في إنجازه من قصص وروايات، فبجعبتي الكثير الكثير ولكن تكفيني ٧٠ عامًا لإنجازها. ولكن نحن تحت رحمة الله والقدر وما باليد حيلة.

هنا حرّكت الجرح الذي لم ينسه ياسين قط. موت رفيقة حياته ومعاناتها.

- إلى أي حد أثرت عليك وفاة رفيقة حياتك الشاعرة أمل جراح؟

- كان فراقها صعبًا جدًا علي. كانت كل شيء في حياتي ، ورغم أنها كانت تعيش مأساة قلبها.

كنت أظن أنها ستبقى معي زمنًا أطول. وها هي قد غادرتني قبل اشهر، فوجدتني في حال من الفوضى لا حدود لها، لقد فقدت بفقدانها البوصلة والاتجاه.. لم أعد أعرف ماذا أفعل؟ كان فراقها قاسيًا إلى حد بت أفكر بوسيلة ما للحاق بها لولا الإيمان بالله. كانت حبيبتي وصديقتي وحياتي كلها. كانت تهيئ لي أجواء الكتابة ولا تلزمني بشيء من مستلزمات الحياة اليومية. كانت ممنوعة من الحمل لكنها أصرت على الحمل وأنجبت لي بسام ولينا، ثم خضعت لمشورات الأطباء في عدم الإنجاب وكانت تصارحني كيف ستقضي حياتك دون أولاد يرافقونك بقية العمر؟ شعرت أنها ضحت بنفسها من أجل أن تنجب. وكان يمكن أن تعيش أكثر لو لم تنجب - والعلم عند الله - لكن المكتوب على لوح أقدارنا هو المكتوب ولا نستطيع أن نغير في ذلك شيئًا . قبل وفاتها بعام قال الأطباء أنها دخلت النفق المسدود - أجريت لها خمس عمليات في القلب - كتبت روايتي « وميض البرق» التي كتبت فيها عن موتها المتوقع، قرأتها قبل رحيلها بشهر واحد. وبكت . وقالت : كم أنا متألمة من أجلك. وها أنا الآن أعاني ما سبق وكتبته عن حياتي بعدها .. وكأنها النبوءة والرؤيا.

قلت أغير الموضوع، وكان فندقي قد صار قريبًا:

- هل تعتقد أن الأدب يرفد الصحافة أم أن الصحافة ترفد الأدب. وما هي علاقتك بالاثنين . أي إلى أي منهما تحب أن تنتمي؟

- لا شك أن الصحافة ترفد الأدب والعكس أيضًا صحيح. فالأدب يحسّن الأداء اللغوي في الكتابة الصحفية، كما أن العمل في الصحافة يرفد الأدب بالحدث الحار الطازج، الذي هو أصول الكتابة. وأنا شخصيًا أنتمي إلى الأدب، وأحب كتابة القصص والرواية. وأحيانًا تجد هذه الروح في زاويتي الأسبوعية في «المحرر العربي» التي أوقعها تحت عنوان «الساعة الخامسة والعشرون» أي الساعة التي لا تأتي أبدًا.

فقدان أمل..

- ما هو المنعطف الخطير في حياتك؟

- فقدان أمي وأبي وزوجتي تباعًا. وإن كان فقدان أمل جراح الأخطر بلااستثناء، أربعون عامًا جنبًا إلى جنب. ثم فجأة لا شيء، بل المفاجأة الأخطر أن هذه المرأة التي أحببتها كل هذا العمر، والتي كنت تراها كل دقيقة وثانية، أصبحت فجأة في الغياب وأنك لن تراها بعد اليوم أبدًا.. وهذا هو الخطر بعينه الذي أعيشه الآن.

قلت مرة أخرى أغير الموضوع:

- اشرح لنا بعض أعمالك التي تعتبرها ذروة من ذراك؟

- في الحقيقة أحببت كل ما كتبت، الذي كان دائمًا وليد لحظة، لكن عندما تقدمت في العمر وجدت قصصي الأولى في «الحزن في كل مكان» و«العالم يغرق» ليست كما كنت أحب. ولو أتيح لي فرصة جديدة، لأعدت كتابتها من جديد، مع إصدار «العصافير» التي طبعت عدة طبعات. صارت الكتابة عندي مهنة، وأصبح عليّ أن أجود ما أكتب. وإن كان لي أن أختار لا أن أفضل فأختار في قصص القصيرة «العصافير» وفي الرواية «مصرع الماس» و«أسرار النرجس» و«وميض البرق» ولا تنس أنني كتبت ستة كتب تحت عنوان «نصوص في العشق» محاولاً فيها إبراز لغة شعرية تخص هذه العاطفة النبيلة «الحب».

- ما رأيك بأدب الرواية والقصة في سورية؟

- أظن أن سورية هي أم وأب القصة القصيرة التي ترعرعت على أيدي فؤاد الشايب وعبد السلام العجيلي وعلي خلقي ومن ثم عادل أبو شنب وزكريا تامر وسعيد حورانية في الأجيال السابقة ثم غادة السمان وكوكيت خوري في الأجيال اللاحقة. أما عن الرواية فهي فن وليد في سورية. والروايات الجيدة قليلة لكن تنبئ بأن يكون لها شأن كبير في المستقبل.

- في البلاد العربية؟

- ستظل مصر أم الرواية وأباها.. فالعملاق نجيب محفوظ هناك. وأنا شاب قرأت معظم الروايات المصرية للرواد بعد نجيب محفوظ إحسان عبد القدوس ويوسف السباعي وفي القصة القصيرة يوسف الشاروني الذي لا أجد له مثيلاً في كتابة القصة القصيرة.

الحب..

- ما رأيك بالحب. وهل كان الحب هدفًا لك لعمل أدبي؟

- كان الحب وما زال صلب الكتابة عندي، وإنه الأصول الأولى في كل ماكتبت، لا يمكن أن تجد نصًا أدبيًا ليس للحب فيه دور أساسي.. وبالنسبة لي كان الحب موجودًا في كل أعمالي .. ولكن في كثير من الأحيان الحب المستحيل .. الحب الذي يلد الألم والإحباط والخوف.. لأن الحب

في بلادنا كثيرًا ما يشبه الجريمة الجميلة.. وكم من ضحايا لهذا النوع من الحب. فإذا كانت « روميو وجولييت» أشهر قصة حب في العالم.. فإنها تقع يوميًا في بلادنا.. وما جرائم الشرف إلا جزءًا منها.

وسألته عن مشاريعه المستقبلية في عقده الثامن:

- ما هي مشاريعك في المستقبل؟

- أنا أعمل الآن على رواية جديدة لم أختر اسمًا لها. وأفكر أن يكون « عالم بلا رجاء»، ربما.. ولكن مع نهايتها سأفكر بالعنوان النهائي.

- ما رأيك بالصحافة السورية.. وهل تجدها متخلفة؟ أرجوك صارحني؟

قال:

- لا تسألني عن الصحافة السورية، لأن رأيي فيها سلبي جدًا. أنا في المطلق ضد الصحافة ذات التوجه الواحد. الصحافة الرسمية التي تطبل وتزمر للنظام، دون أن يخطر في بالها أن تضع يدها على أركان الفساد والتي هي تشمل البلد من أوله إلى آخره. عندما كنت أعمل في جريدة « الشرق الأوسط» جاءتنا رسالة من مواطن سعودي يصف فيها التعدي المشين والمخجل الذي تعرض له في مطار دمشق الدولي، إذ استولى رجال الجمارك على نصف الهدايا التي كان يحملها إلى أصدقائه. تألمت من الرسالة ، أنا السوري، وكيف أن غريبًا يتحدث هكذا عن بلدي. لم أنشر الرسالة وإنما أرسلتها إلى وزير السياحة للاطلاع عليها.. واهتم بها الرجل اهتمامًا كبيرًا، وأرسل لي جوابًا مازلت أحتفظ به خلاصته أنه حقق في الأمر.. وأن مثل هذا الأمر لن يحصل لا في المطار ولا في أي مكان آخر.. وما إن مضى شهر على تاريخ ذلك الجواب، حتى تلقيت رسائل مشابهة تتكلم عن نفس الأمر.. فلو كانت الصحافة السورية على علم بمثل هذه الأمور ونشرتها ألا يخاف ذلك الموظف من الإتيان بمثل هذه الأعمال المخجلة.. لكن صحافتنا للأسف كالنعامة تدفن رأسها بالرمال حتى لا ترى شيئًا. صحافة المديح والتبخير لا يقرأها أحد. ومؤسسة تضم ٥٠٠ موظف يكشفون الذباب ولا يفعلون شيئًا لا تعتبر صحافة. الصحافة بناء وطن.. وكي نبني وطننا علينا أن نهدم أولاً كل هذه المظاهر، وهذا واجب الصحافة في كل بلد. كيف تنجو صحافتنا من التوجه المباشر والتعبير عن رأي واحد دون الاهتمام برأي الآخر.. إنها الديمقراطية ياسيدي.

ابتسمت أخيرًا، وسألته وأنا أزمع أن أقول له « تصبح على خير».

- ألن تعود من اغترابك؟

أجاب إجابته الأولى:

- أتمنى ذلك من كل قلبي .. خاصة وأنني ألمح رياح التغيير في بلدي على أكثر من صعيد.

❖ ❖ ❖

كانت بيروت في أمسية اليوم الأول من السنة الجديدة، تتلألأ بالأنوار، وكان الكورنيش يشهد حركة حثيثة للاستمتاع بيوم العطلة، صمتنا أنا وهو، كان في عيوننا أمل في أن نحقق ما نصبو إليه في السنة الجديدة، وكان ما نصبو إليه بسيطاً جداً، أن نكتب المزيد في البقية الباقية من العمر، لأن الكتابة قدرنا، وكارنا الذي اخترناه عن عمد وإصرار.

❖ ❖ ❖

سيرة

- ياسين رفاعية: من مواليد ١٩٣٤ – دمشق
- دراسته : الثانوية .
- عضو مؤسس في اتحاد الكتاب العرب

مؤلفاته:

القصص القصيرة:

١ – الحزن في كل مكان ١٩٦٠ – طبعتان ١٩٨٠.
٢ – العالم يغرق ١٩٦٣ – طبعتان
٣ – العصافير ١٩٧٤ – ٤ طبعات
٤ – العصافير تبحث عن وطن (قصص للأطفال) ١٩٧٩
٥ – الرجال الخطرون ١٩٨٨
٦ – نهر حنان ١٩٩٦
٧ – الحصاة (مختارات قصصية) ١٩٩٦ – تونس – ليبيا.
٨ – الورود الصغيرة (قصص للأطفال ١٩٨٠

الروايات:

١ – الممر ١٩٧٨ – ١٩٨٣ طبعتان
٢ – مصرع الماس ١٩٨٠ – ثلاث طبعات بيروت مصر
٣ – وردة الأفق ١٩٨٤ – أثينا
٤ – ماء بالألوان ١٩٨٦ – مصر
٥ – رأس بيروت ١٩٩٢ – باريس
٦ – امرأة غامضة ١٩٩٩ – القاهرة
٧ – أسرار النرجس ١٩٩٩ – بيروت
٨ – وميض البرق ٢٠٠٢ – بيروت

نصوص شعرية:

١ – جراح – رسائل حب وبوح ١٩٦١ – دمشق
٢ – لغة الحب طبعتان ١٩٧٨ – ١٩٨٣
٣ – أنت الحبيبة وأنا العاشق (طبعتان) ١٩٧٨ – ١٩٩٦
٤ – كل لقاء بك وداع
٥ – حب شديد اللهجة
٦ أحبك وبالعكس أحبك
سلسلة تحت عنوان : نصوص في العشق صدرت عام ١٩٩٣

مذكرات:

– رفاق سبقوا دار رياض الريس ١٩٩٠
عن فؤاد الشايب – أمين نخلة ، معين بسيسو ، صلاح عبد الصبور ، خليل حاوي.

متابعات

صفحات من النشاط الثقافي

إعداد: أحمد الحسين

كتاب الشهر

الابتكار والمعاصرة في الأدب والفن

عرض وتقديم:
محمد سليمان حسن

متابعـــات

٢٦٤

صفحات من النشاط الثقافي

إعداد: أحمد الحسين(*)

❖ حماية التراث الثقافي:

أكد كوشيرو ماستيرا المدير العام لمنظمة الثقافة والعلوم والتربية "يونيسكو" أن تسع دول وقعت على اتفاقية حماية التراث غير المادي المعتمدة منذ شهر أكتوبر ٢٠٠٣.

وقال مساتيرا في تصريح على هامش الاجتماع الإقليمي السادس حول صيانة التراث بالجزائر: إن الاتفاقية سوف تدخل حيز التنفيذ مطلع العام ٢٠٠٦ بعد أن وقعت عليها أكثر من ٣٠ دولة، وأوضح أن الجزائر كانت في طليعة الدول التي أصدرت منذ عام ١٩٩٨ قانون حماية التراث غير المادي، والمراسيم التنفيذية بخصوصه.

(*) أحمد الحسين: صحفي ومحرر.

وأضاف ماستيرا أن ميزانية اليونسكو لحماية التراث غير المادي بلغت بحدود أربعة ملايين دولار أمريكي، والفضل في ذلك يرجع إلى الدول المانحة كاليابان وإيطالية، بالإضافة إلى الشراكة التقنية والفنية لبعض الدول المهتمة بمحتوى الاتفاقية الدولية، معتبراً أن الاتفاقية تعتبر أول نص دولي يحدد إطاراً سياسياً وقانونياً وإدارياً في مجال صيانة التراث الثقافي.

من جهته أكد الدكتور محمود السيد وزير الثقافة أهمية مؤتمر الجزائر، الذي شاركت به سورية إلى جانب أكثر من ثلاثين دولة، بالتنسيق مع اليونسكو، مشيراً إلى الأبحاث والدراسات التي قدمت في إطاره، وأوراق العمل التي تناولت مناقشة عملية حصر التراث اللامادي، المتعلق بالأغاني والأناشيد، والأمثال والحكايات والأساطير، والفلكلور والتراث الشعبي.

وكان الدكتور السيد قدَّم ورقة عمل للمؤتمر، تتناول الإجراءات والخطوات المتخذة في سورية على هذا الصعيد، موضحاً في الوقت ذاته أن أهمية مؤتمر التراث اللامادي تنطلق من مواجهة هيمنة الثقافة الواحدة، والقطبية الواحدة، التي لايمكن أن تتقبلها الشعوب والأمم، إذ لا بد من الحفاظ على التراث والخصوصية الثقافية، وهذا ما تركز عليه المنظمة الدولية للثقافة والعلوم والتربية "اليونسكو" التي تحرص ضمن خططها وبرامجها وتوجهاتها المستقبلية على جمع تراث الأمة العربية، وحصره تحت عنوان التراث اللامادي، وذلك في إطار إيمانها بالتنوع الثقافي والتعددية الثقافية[1].

❖ رحيل المفكر أنطون مقدسي:

منيت الساحة الثقافية والإبداعية في سورية بخسارة موجعة، إثر رحيل الأدباء ميخائيل عيد، وممدوح عدوان، ونعمان حرب، الذين كانوا قامات ثقافية عالية، أغنت المشهد الثقافي المحلي والعربي بحضورها ومشاركاتها ونتاجاتها المتنوعة في فنون الأدب والشعر والقصة والمسرحية والرواية والترجمة.

وبوفاة الأديب المفكر أنطون مقدسي عن عمر ناهز التسعين عاماً، تكون تلك الساحة قد فجعت برحيل واحد من أبرز رجال الثقافة، وعلمٍ من أعلام الفكر الإصلاحي العربي.

ولد المقدسي في يبرود عام ١٩١٤، وبدأ مشواره التعليمي في مدارسها الابتدائية، ثم حصل على الشهادة الثانوية من ثانويات دمشق عام ١٩٣٤، ليغادر بعدها إلى فرنسا، حيث حصل من جامعة مونبليه على إجازة في الفلسفة، وشهادة في الأدب الفرنسي، وتابع رحلته في ميادين التحصيل العلمي والمعرفي، فنال شهادة الإجازة في الحقوق، وأخرى في العلوم السياسية من مدرسة الحقوق الفرنسية في بيروت.

وخلال مسيرة حياته العملية والمهنية درس المقدسي مادة الفلسفة في العديد من الثانويات السورية، ثم قام بتدريس مقرر الفلسفة الإغريقية في جامعة دمشق على

مدى عقدين من الزمان، كما كان مدرساً للفلسفة السياسية في المعهد العالي للعلوم السياسية.

وإلى جانب ذلك كان المقدسي مديراً للتأليف والترجمة في وزارة الثقافة، حيث لعب دوراً هاماً في عملية الترجمة، وتطويرها من حيث الانتقاء وتنوع الترجمات ودقتها العلمية خلال فترة عمله، التي وصلت إلى خمسة عشر عاماً.

يعد المقدسي باعتراف الأدباء والمفكرين واحداً من الأسماء التي ساهمت في بلورة ملامح المشهد الثقافي المحلي، مثلما ساهم في إغناء الفكر الفلسفي من خلال مشاركاته ومحاضراته في الجامعات والمؤسسات الثقافية والمنتديات الفكرية، ومن خلال كتاباته الفكرية في الصحف والمجلات والدوريات العربية والمحلية، إذ بدأ الكتابة منذ أواخر الثلاثينات، ولم يتوقف عنها حتى فترة قريبة من وفاته.

ولم يقتصر دور المقدسي على ذلك فحسب، بل كان من بين الأدباء المؤسسين لاتحاد الكتاب العرب، وقد حصل على العديد من الجوائز من بينها جائزة الأمير كلاوس الهولندية، التي منحت له عام ٢٠٠١، تقديراً لدوره وجهوده في خدمة الحركة الثقافية والفكرية[٢].

❖ تنمية اللغة العربية وتوحيد المصطلح:

دعا مجمع اللغة العربية في ختام أعمال مؤتمره الذي عقد في دمشق إلى توحيد المصطلح العلمي في البلدان العربية، سواء على مستوى البلد الواحد أولاً، ثم على المستوى القومي ثانياً، درءاً للاضطراب في استخدام هذا المصطلح، وذلك على أساس خطة محكمة تتبناها الهيئات المختصة بالتعاون مع اتحاد المجامع اللغوية العربية، ومضاعفة الجهود من قبل هذه المجامع، ورجال العلم والثقافة لتنمية اللغة العربية، بوضع المقابلات العربية للمصطلحات العلمية، التي دخلت ساحة المعرفة، وكذلك المصطلحات العلمية الجديدة، التي يتم رصدها حرصاً على مواكبة التطور العالمي، وأوصى المجمع بإنشاء مراصد مصطلحات في الدول العربية، خاصة بعد أن عظم شأن المصطلح، وصار عنصراً أساسياً من عناصر التنمية الاقتصادية والاجتماعية، والنظر بالتالي إلى المصطلح العلمي بوصفه ضرورة للتقدم العلمي أحد مقوماته الثلاثة، وهي: المصطلح والترجمة والتعريب.

وشدد المجمع على أن يقتصر إيراد مصطلح عربي واحد مقابل نظيره الأجنبي، تلافياً لتعدد المقابلات العربية للمصطلح الواحد، إلا إذا اقتضت الضرورة ذلك، وكذلك إغناء المعاجم العربية بتعريفات دقيقة للمصطلحات العلمية، ومراعاة خصائص اللغة العربية الصرفية والصوتية والدلالية عند تطبيق الطرائق المستخدمة في توليد المصطلح، والتزام مبادئ وضع المصطلح من أجل الوصول إلى توحيد المصطلحات كلها، والسعي لتكوين

مصطلحين في كل اختصاص علمي يمتلكون القدرة اللغوية والعلمية وفق تدريب معين، والإفادة ما أمكن من التراث العلمي العربي المحقق وغير المحقق في وضع المصطلحات، بهدف تحقيق الاتصال بين القديم والحديث، كما دعا مجمع اللغة العربية في بيانه إلى الاهتمام بعلم المصطلح، وعلم اللسانيات، وعلم الدلالة، وعلم الترجمة، وتدريس هذه العلوم في الجامعات والمعاهد العربية[٢].

❖ الإسكندرية تحتفي بمحفوظ:

بمناسبة عيد ميلاده الثالث والتسعين احتفت وسائل الإعلام والمراكز الإعلامية والمؤسسات الثقافية المصرية بالروائي الكبير نجيب محفوظ، الحائز على جائزة نوبل للآداب عام ١٩٨٨، وقدمت في هذه المناسبة العديد من النشاطات الثقافية والسينمائية، والأفلام التسجيلية التي تصور جوانب من حياته، والمستوحاة من بعض أعماله ورواياته، ومن بين تلك العروض: الفيلم التسجيلي حارة نجيب محفوظ، الذي رصدت فيه المخرجة سميحة الغنيمي عالم الحارات والأحياء التي تطرق إليها محفوظ في رواياته: زقاق المدق، والسكرية، وبين القصرين، وقصر الشوق، وفيلم "نجيب محفوظ ضمير عصره" للمخرج هاشم النحاس، الذي صور مواقف محفوظ تجاه القضايا الإقليمية والمصرية والإنسانية.

وكان نجيب محفوظ تعرض لمحاولة اغتيال عام ١٩٩٤، جعلته يتوقف عن الكتابة نسبياً، حيث لم تصدر له سوى مجموعة من الخواطر الصغيرة، بعنوان /أحلام فترة النقاهة/، وكان قبلها أصدر كتابه /أصداء السيرة الذاتية/، الذي يتضمن لوحات قصصية وأصداء قصصية لرواياته المختلفة، بلغ عددها زهاء ٢٢٧ صدى، جاءت على قدر عال من التركيز والشاعرية، واللغة المصفاة التي لا تحل فيها كلمة مكان أخرى، وهي أصداء تتفاوت من حيث الطول والقصر، والشخصيات والأماكن، والنهايات، كما نجد في رواياته الكثيرة، وخاصة: الحرافيش، وأولاد حارتنا، والثلاثية، واللص والكلاب... وغيرها.

ومن أهم الشخصيات التي حفلت بها "أصداء السيرة الذاتية" هي: الدرويش والشيخ والشيخة، وقطاع الطرق، والفتى، أو التلميذ أو الصبي، والمجذوب والتائه، الذي تجسده شخصية عبد ربه التائه، التي تجمع بين الخير والنبل والصوفية والحكمة، فضلاً عن جمعها بين الجنون والعقلانية في آن واحد "إنها شخصية فنان".

أما عن الأماكن التي تردد صداها في أصداء السيرة الذاتية، فهي تجمع بين الحارة وحلقة الذكر والسبيل والكهف داخل مدينة القاهرة،في أجوائها القديمة أو الجديدة أو الإسكندرية التي انتقل إلى أجوائها في بعض رواياته مثل: ميرامار والسمان والخريف.

وتلعب المرأة دوراً أساسياً في أصداء نجيب محفوظ، كمعادل للجمال والبراءة والمثال، فضلاً عن الحقيقة الموارية، أو الحقيقة العارية، غير أن المرأة في بعض هذه الأصداء تفقد جمالها، وتفقد براءتها، ورمزها الأنثوي المعادل للجمال والحقيقة، وتصبح مجرد جسد عار يضج بالفتنة والمغريات.

والواقع إن "أصداء السيرة الذاتية" لنجيب محفوظ مثلت خلاصة تجارب أدبية وحياتية فنية بالغة العمق والدلالة، عاشها أديبنا الكبير، فجاءت خالية من كل زيادة أو ترهل، إذ كان خيال الروائي وتكنيكاته الفنية يتدخلان في الوقت المناسب لتحديد النهايات، التي نجدها تتفاوت ما بين نهايات غامضة غموضاً فنياً، أو نهايات مفتوحة، أو حاسمة، أو مفاجئة، أو مدهشة، وفي تلك الأصداء ظل عبد ربه التائه هو الشخصية الحكيمة والمؤثرة والفاعلة وهو بلا شك صدى يرمز للكاتب نفسه في تأكيده على الحب كقيمة عليا في أكثر من صدى، فيقول: "كنا في الكهف نتناجى حين ارتفع صوت يقول: أنا الحب ولولاي لجف الماء، وفسد الهواء، وتمطى الموت في كل ركن"[4].

❖ مصريون وتونسيون يتبارون أدبياً

تم توزيع جوائز المسابقة الأدبية الأولى، التي نظمها فرعا اتحاد كتاب مصر بالإسكندرية، واتحاد الكتاب التونسيين في بنزرت، خلال فعاليات المؤتمر الأدبي الذي عقد في مطلع هذا العام بالإسكندرية.

وقد فاز بجائزة الشعر "مناصفة" كل من الشاعر المصري عبد المنعم سالم، والشاعر التونسي عبد الكريم الخالقي، وفاز بجائزة القصة القاصان المصري ضياء طمان والتونسي صالح الدمس.

وتعد هذه المسابقة الأدبية الأولى من نوعها بين فروع اتحادات الكتاب العربية، في إطار امتداد التواصل الثقافي بين الكتاب العرب، وتجسيداً للاتفاقية المبرمة، والمتعلقة بالعمل الثقافي المشترك بين اتحاد الكتاب التونسيين، واتحاد كتاب مصر، والتي تشمل تبادل الزيارات والوفود الثقافية، وتبادل الإنتاج الأدبي، وترجمته ونشره في الصحف المحلية والمجلات المتخصصة، ووسائل الإعلام المختلفة، وإقامة ندوات ثقافية مشتركة، وتأسيس جائزة أدبية مشتركة، وتأسيس ملتقى أدبي دوري مشترك، وطباعة أعمال أدبية مشتركة بين الفرعين.

وقد استضاف فرع اتحاد الكتاب بالإسكندرية الفائزين من تونس، لاستلام جائزتيهما في افتتاح المؤتمر الأدبي الأول بين الفرعين، وتكريم شخصيتين أدبيتين من فرع الإسكندرية.

كما احتضنت مكتبة الإسكندرية بعض فعاليات المؤتمر، والتي تضمنت العديد من الأبحاث التي قدمت عن المشهد الشعري

في كل من الإسكندرية وبنزرت التونسية، والمشهد القصصي في المدينتين، وقدمت في إطار ذلك بعض الأماسي الشعرية، واختتمت تلك الفعاليات بالإعلان عن فتح باب الاشتراك في المسابقة الأدبية الثانية للفرعين، والتي سينظمها فرع بنزرت، ويستضيف فيها الأدباء الفائزين من فرع اتحاد كتاب مصر بالإسكندرية[5].

❖ الخرطوم عاصمة الثقافة العربية للعام ٢٠٠٥:

دشن الرئيس السوداني عمر حسن البشير فعاليات الخرطوم، عاصمة للثقافة العربية للعام ٢٠٠٥، وسط حضور وفود معظم الدول العربية، ومديري المنظمات الإقليمية والاتحادات العربية المعنية بالشأن الثقافي.

ودعا الرئيس البشير في كلمة ألقاها في حفل الافتتاح العرب للعمل معاً من أجل المزيد من الإحياء الثقافي، وللاعتراف بالتنوع داخل الثقافة العربية كمصدر لإغنائها، مناشداً المجتمع الدولي لاعتماد سياسات تعترف بالتنوع الثقافي، وحق كل ثقافة في التعبير دون قيود، مؤكداً وقف أي اتجاه للتهميش أو أحادية الثقافة.

وقد عبر البشير عن سعادته بتزامن الاحتفال بالخرطوم، عاصمة للثقافة العربية مع توقيع آخر بروتوكولات السلام، داعياً المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم "الإسيسكو" لتصويب جهدها لإبراز خصوصية الثقافة العربية، التي هي ثقافة أهل السودان، بمختلف أعراقهم، والتي أهمها الشخصية العربية الإفريقية المتسمة بالتسامح، مؤكداً في هذا السياق عن ثقته بأن هذا المشروع سيسهم في تعضيد مرحلة السلام، وإشاعة ثقافة السلام حتى يتجاوز السودان ثقافة الحرب.

ودعا البشير شعب السودان بكافة اتجاهاته أن يستثمر فرصة هذه الفعاليات في التواصل لبلورة مشروع ثقافي نهضوي يلتف من حوله كل السودانيين، متجاوزين به ضيق الذات إلى سعة الوطن.

وكان المنجي أبو سنينه المدير العام للمنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم هنأ السودان بتوقيع اتفاق السلام، واختيار شعار السلام لفعاليات الخرطوم عاصمة للثقافة العربية، مؤكداً أن هذه المناسبة ستتيح الفرصة لعرض التراث الثقافي السوداني المتنوع والشامل، كما ستبرز ملامح الثقافة السودانية، ذات الخصوصية العربية الإفريقية.

وتعد الخرطوم العاصمة العاشرة، وقد سبقتها صنعاء العام الماضي في إطار العواصم الثقافية العربية، التي جاءت فكرتها من منظمة "اليونسكو" وتبنتها منظمة "الإسيسكو"[6].

❖ معرض مدن البحر المتوسط:

في إطار مشروع أصوات البحر الأبيض المتوسط، نظم مركز دراسات الإسكندرية والبحر المتوسط بمكتبة الإسكندرية بالتعاون مع بعض المؤسسات الجامعية والثقافية العربية والأجنبية معرضاً بعنوان /المدينة في الأزمات/: ذكريات من

الإسكندرية، انكونا، بيروت، بيت لحم، سبليت.

ويهدف المعرض إلى القيام بتحقيقات مفصلة حول الأعراق والجنسيات المختلفة من ناحية التراث الشفوي لسكان المناطق التاريخية المختلفة للمدن الخمس في منطقة البحر المتوسط، ويقوم بجمع المعلومات التاريخية والذكريات اللفظية للسكان، الذين يعيشون أو الذين لهم جذور أو صلات بالمنطقة، سواء كانت هذه الصلات ثقافية أو أسرية.

ويتكون المشروع من سلسلة دراسات تعنى بجمع وتسجيل التاريخ الشفهي، وذكريات سكان المدن المعنية: الإسكندرية، الكونا، بيروت، بيت لحم، شانيا، مايوركا، جرانادا، اسطنبول، بالماس دي جران كناريا، مارسيليا، شمال وجنوب نيكوزيا، فاليتا، حيث يتم إدخال كل المعلومات على قاعدة بيانات متعددة اللغات والوسائط، يمكن الإطلاع عليها من خلال شبكة الإنترنت.

وتتضمن المعلومات التي يتم جمعها تاريخ العائلات والذكريات المرتبطة بالأماكن والأحداث المهمة والفلكلور الشعبي والعادات والتقاليد والاحتفالات والإجازات، والعادات التي هي جزء لا يتجزأ من الحياة اليومية، كالعمل والاجتماعيات والأحياء في هذه المدن[٧].

❖ الفرق المستقلة أنعشت المسرح العربي:

أكدت دراسة صدرت للكاتب المسرحي نبيل بدران بعد وفاته أن الفرق المسرحية المستقلة التي تتابع ظهورها في العالم العربي على مدى قرن، أدت دوراً كبيراً في تطوير الحركة المسرحية العربية، مشيراً إلى أن تسعينيات القرن العشرين، شهدت ظاهرة إنشاء فرق مسرحية مستقلة، وأعادت إلى الذاكرة دور الفرق، التي وصفها بالمجاهدة في بداية القرن العشرين، حيث ولد المسرح في العالم العربي حراً مستقلاً دون وصاية رسمية أو قيود بيروقراطية.

وأضاف بدران أن فرقة اللبناني جورج أبيض كانت من أولى الفرق المستقلة في مصر في بداية القرن العشرين، حيث قدمت أعمالاً من كلاسيكيات المسرح العالمي، منها ثلاث مسرحيات لشكسبير، هي: أوديب، وعطيل، ولويس السادس عشر، مشيراً إلى أن فرقة جورج أبيض الذي توفي عام ١٩٥٩، كانت من الفرق الملتزمة التي دافعت بقدر ما استطاعت عن الفن الأصيل، سابحة مثل أغلب الفرق الحرة المستقلة ضد تيار ما هو سائد ورائج، لأنها كانت ذات هدف ورسالة، وذكر أن الفرق المسرحية المستقلة ظهرت في سنوات متقاربة في العالم العربي، ففي عشرينيات القرن العشرين، نشأت في العراق جمعية التمثيل العربي، التي تعد أول جمعية في العراق تستند إلى موافقة رسمية بممارسة نشاطها الفني، بموجب قانون الجمعيات.

وقال بدران : إن الفرق المستقلة امتلكت

حرية تقديم عروض متحررة من الشكل التقليدي للمسرح، فعلى سبيل المثال كان مسرح الشوك، الذي أسسه عمر حجو ودريد لحام في سورية عام ١٩٦٩ مغامرة استهدفت تقديم مسرح يتسم بالجرأة الشديدة ولا يتاجر بأحلام وهموم الناس، ولا يلجأ إلى تجميل الواقع أو تزييفه.

كما أشار إلى تأسيس فرق سورية مستقلة في سنوات تالية، منها فرقة دبابيس، وفرقة تحمل اسم الشاعر والمسرحي السوري البارز محمد الماغوط، مضيفاً أن مسرحيين لبنانيين قدموا ما وصفه بالاجتهادات والمبادرات من أجل تأسيس فرق مسرحية مستقلة، لا تعتمد على تمويل جهات رسمية، بقدر اعتمادها على جهودها الذاتية، مثل فرقة مسرح الحلقة لإنطوان ملتقى، وفرقة محترف بيروت بجهود روجيه عساف ونضال الأشقر، مبيناً أن مسرح الحكواتي الذي أسسه أيضاً روجيه عساف كان تعبيراً عن السعي نحو المسرح البديل، بتغيير نوعية العلاقة مع الجمهور، الذي وصفه بالتعود على المسرح السائد، كمسرح غربي وقمعي في جوهره.

وقال الكاتب: إن من دوافع نهوض المسرح في الجزائر بعد الاستقلال أن مفهوم الفرق الجزائرية الخاصة لم يقترن بالمفهوم الشائع للفرق الخاصة في بلدان أخرى، مثل مصر، مشيراً إلى ارتباط المسرح في مصر بعناصر المشروع الاستثماري التجاري، الذي يستهدف في المقام الأول مضاعفة رأس المال، وعدم التضحية بالأرباح المادية، ونوه بالفرق المستقلة في تونس، حيث تعد الأوفر حظاً عن غيرها في البلدان العربية الأخرى، بسبب التوجه العام للدولة في مساندة الفرق الجادة التي تقدم المستوى الرفيع من الفن المسرحي، وتخوض التجارب المسرحية غير المألوفة، كما نوه بفرقتين من المغرب هما مسرح اليوم لمؤسسها عبد الواحد عوزوري، وفرقة تحمل اسم المسرحي عبد الحق الزروالي، الذي يلقبه زملاؤه برأس الفتنة، وتخصصت فرقته في تقديم عروض الممثل الواحد المونودراما، وقال: إن دول الخليج لم تخل من ظهور مثل هذه الفرق المستقلة، مشيراً إلى فرقة واحدة، هي: مسرح الناس، أسسها الكويتي عبد العزيز الحداد منذ حوالي ٢٥ عاماً، كفرقة تغامر بتقديم غير السائد، حتى لو عانت في البداية من سوء الفهم أو قلة الإيرادات.

وأكد بدران أن كل الفرق العربية المستقلة، واجهت صعوبات وتحديات متشابهة، ومتكررة، أولها غياب جهة التمويل المنتظمة، وعدم توافر الأماكن التي تعرض فيها مسرحياتها.

ولنبيل بدران الذي ولد في القاهرة عام ١٩٤١ مسرحيات منها السود، وانتبهوا أيها السادة، وجحا باع حماره، وأدهم الشرقاوي، والمجرم المحترم[8].

❖ ١٠١ مجلة للطفل في ١٣٠ عاماً:

وأنجزت الباحثة المصرية نجلاء علام دراسة بعنوان "تطور مجلات الأطفال في

مصر والعالم العربي"، منذ نشأتها وحتى عام ٢٠٠٠، كشفت فيها عن قلة عدد المجلات المنتجة للأطفال في العالم العربي، الذي لم يصدر منذ عام ١٨٧٠، ولأكثر من ١٣٠ عاماً تالية، سوى ١٠١ مجلة على حد قولها فقط.

وأشارت نجلاء علام إلى أن تعداد الأطفال في العالم العربي الآن يزيد على ٩٠ مليون طفل، وقالت إن معظمهم محرومون مما يقدمه العالم، وقدمت في كتابها ما وصفته بأنه أول ببليوغرافيا توضع لحصر مجلات الأطفال منذ صدورها حتى الآن، مؤكدة أن مجلات الطفل نشأت في العالم العربي بعد مرور ٤٠ عاماً على صدور أول صحيفة للأطفال في العالم في فرنسا عام ١٨٣٠.

كما قدمت علام رصداً للمجلات العربية للطفل منذ عام ١٨٧٠، حتى عام ٢٠٠٠، مشيرة إلى أن مصر أصدرت عام ١٨٧٠، أول مجلة عربية للطفل عنوانها "روضة المدارس المصرية" بإشراف رفاعة الطهطاوي "١٨١٠ - ١٨٧٣"[٩].

❖ العام ٢٠٠٤ الأفضل للسينما المصرية:

أبدى العديد من نقاد وصناع السينما المصرية تفاؤلهم بالنتائج التي حققتها السينما المصرية خلال عام ٢٠٠٤، بعد أن تجاوزت إيراداتها للمرة الأولى حاجز الـ ١٠٠ مليون جنيه، ١٥ مليون دولار تقريباً لتصل إلى ١١٥ مليون جنيه، ١٧,٥ مليون دولار، وتجاوزها إنتاج ٢٤ فيلماً بعد أن كان إنتاجها قد انخفض أحياناً إلى ما دون العشرين فيلماً في التسعينات.

ورغم الانتقادات اللاذعة التي وجهها النقاد السينمائيون والمهتمون بالفن السابع إلى العديد من الأفلام التي عرضت هذا العام على الشاشة الفضائية، وخصوصاً /عوكل/ لمحمد سعد، و/خالتي فرنسا/ لمنى زكي وعبلة كامل، وأفلام المطربين التي عرضت في موسم عيد الفطر، فإن ذلك لم يمنع ظهور فيلمين يعتبران من أهم ما أنتجته السينما المصرية، أحدهما فيلم /بحب السيما/ لأسامة فوزي الذي تطرق إلى التزمت الديني والسلطوي لدى إحدى الأسر المصرية وبالرغم من الاعتراضات على هذا الفيلم فقد اعتبره النقاد من أهم الأفلام التنويرية خلال الأعوام الأخيرة.

أما الفيلم الثاني فهو /أحلى الأوقات/ لهالة خليل، ويتطرق الفيلم إلى محاولة انتزاع الفرحة حتى في أحلك الظروف، وأكدت الإحصائيات التي قامت بها أسبوعية /الأهرام العربي/ والتي استفتت بها عدداً واسعاً من الفنانين والمخرجين والممثلين والعاملين في الحقل السينمائي على أهمية الفيلمين في خروج السينما المصرية من مأزقها الفني والفكري.

كما كشفت استطلاعات الرأي التي أجرتها أسبوعية /الأهرام العربي/، وصحيفة /الأهرام/ إلى جانب المقالات النقدية والفنية عن اختيار الفنانة ليلى علوي، كأفضل ممثلة عن أدوارها في

فيلمي /حب البنات/ و/بحب السيما/ ومسلسل / بنت من شبرا/ تليها الفنانة التونسية هند صبري عن فيلم /أحلى الأوقات/ الذي جسدت فيه دور فتاة من حي شعبي.

كما اختار المشاركون في الاستطلاعات السابقة الفنان محمود حميدة كأفضل ممثل عن دوره إلى جانب ليلى علوي في فيلم /بحب السيما/ ودوره في فيلم /إسكندرية نيويورك/ ليوسف شاهين.

وفي هذا السياق أيضاً تم اختيار الفنان خالد صالح كأفضل فنان صاعد عن دوره في /أحلى الأوقات/، و/تيتو/ لطارق العريان، وبطولة أحمد السقا.

وأبرزت غالبية الصحف المصرية الخطوة الكبيرة التي قطعتها السينما المصرية هذا العام في الانتاج، واعتبرتها بادرة تفتح أمامها آفاقاً واسعة في عام ٢٠٠٥، الذي سيرى عودة إلى البطولة الجماعية مع فيلم /عمارة يعقوبيان/ الذي بدأ تصويره قبل أيام، وتشارك فيه مجموعة من كبار نجوم السينما المصرية، مثل عادل إمام، ويسرا، ونور الشريف، وسمية الخشاب، وإسعاد يونس، العائدة إلى التمثيل بعد غياب طويل.

يشار إلى أن زيادة إيرادات السينما هذا العام تعود إلى حد كبير لزيادة عدد صالات العرض، التي وصل عددها إلى ٢٥٠ صالة بزيادة ٤٥ صالة عن العام الماضي، إلا أن المهتمين بصناعة السينما دعوا إلى مراعاة التوزيع الجغرافي لدور العرض لتشمل مختلف المدن المصرية، وعدم التركيز فقط على العاصمة، حيث تستأثر ضاحية مدينة نصر القاهرية وحدها بـ ٤٧ قاعة عرض[١٠].

❖ وفاة الشاعر المغربي محمد الحلوي:

اعتبرت الأوساط الأدبية والشعرية المغربية وفاة الشاعر محمد الحلوي عن عمر ناهز الثانية والثمانين خسارة كبيرة للشعر المغربي.

وقال بهذه المناسبة حسن نجمي رئيس اتحاد كتاب المغرب : إن محمد الحلوي هو آخر الشعراء المغاربة الكبار، الذين كتبوا القصيدة العمودية، وإننا نفقد برحيله شاعراً كبيراً حقيقياً ارتبط اسمه بالقصيدة المغربية الحديثة، مضيفاً أننا لانستطيع أن نتصور خريطة الشعر المغربي بدون اسمه، وحضور صوته وثراء تجربته التي بالرغم من حرصه الشديد فيها على تكريس الكثير من جهده الشعري والإبداعي لتأريخ الكثير من الأحداث السياسية الوطنية والقومية والإنسانية، فإنه تمكن من أن يخترق إكراهات الحدث السياسي بروحه الإبداعية الخلاقة، وبصفائه الداخلي، وبشفافيته ورؤيته البسيطة التلقائية للأشياء.

وأشار رئيس اتحاد كتاب المغرب إلى أن الفقيد الذي عاش حياة أدبية غنية رغم ابتعاده عن الأضواء وتواضعه الاجتماعي العفيف، استطاع أن يؤكد قيمته الشعرية بتطوير كتابته وتجديد أنفاسها.

ومن جهته اعتبر الشاعر محمد بنيس أن الراحل محمد الحلوي شاعر تقليدي كان له حضور متميز، كتب قصيدته انطلاقاً من قناعته بأن الشعر هو العودة باللغة إلى ماضيها، واعتبار الشعر تعبيراً عن الهموم الفردية، التي يمكن أن تلتقي مع وصف عام لما هو إنساني أو جماعي.

ووصف الكاتب والروائي مبارك ربيع وفاة الشاعر الحلوي، بأنها مصاب ثقافي جلل، فللشاعر الراحل مكانة متميزة في الأدب والشعر المغربيين، فقال: إن الحلوي شكل بتجربته الشعرية جسراً ما بين القديم والحديث، بصوره الشعرية الحديثة، التي أبدع فيها، وبالتزامه الشكل العمودي في كتابته الشعرية.

وعن هذه التجربة الشعرية أضاف الربيع: أن الراحل تميز بغنى إنتاجاته الإبداعية، وبوجدانه الفياض، وقصائده الوطنية، وعبر عن اعتقاده بأن الحلوي لم ينل حظه من العناية التي يستحق، فإنتاجاته لم تلق الدراسة الكافية، وهو في ذلك مثل كثير من الأدباء والشعراء، الذي لا يجدون الاحتفاء، إلا في أن تكون وفاته منبهاً إلى ضرورة العناية بها، وإحداث جائزة باسمه إكراماً له، وتخليداً لموقعه الشعري.

وهذا ما أكد عليه الشاعر إدريس المليانـي الذي رأى في الحلوي أديباً وشاعراً كبيراً جديراً بأن يخلد اسمه في سجل الثقافة الوطنية، وفي ديوان الشعر المغربي الحديث، و دعا إلى تخليد ذكراه بما يليق به، وبما هو أهل له من الإكرام والاحتفاء به شاعراً رائداً وخالداً في تاريخ الثقافة المغربية.

وكان الراحل الذي ولد بفاس سنة ١٩٢٢، قد حصل على شهادة العالمية من جامعة القرويين سنة ١٩٧٤، واشتغل قبل تقاعده أستاذاً بالتعليم الثانوي بمسقط رأسه، ثم انتقل إلى مدينة تطوان، حيث تابع مساره في تدريس قواعد اللغة العربية وآدابها، و تعرض الراحل سنة ١٩٤٤ للاعتقال نتيجة نشاطاته السياسية ومواقفه الوطنية ضد سلطات الحماية الفرنسية، ثم حصل على العديد من الجوائز التقديرية، تكريماً له، وتقديراً لعطائه الشعري منها على الخصوص، جائزة أحسن قصيدة سنة ١٩٩٠ عن قصيدته في رحاب سبتة، وجائزة الاستحقاق الكبرى سنة ١٩٩٥، من وزارة الثقافة إلى جانب كل من المبدع أدمون المليح، والصحفي والكاتب الراحل قاسم الزهيري.

وترك الحلوي أعمالاً أدبية منها على الخصوص ديوان "أنغام وأصداء" وديوان شموع، ومعجم الفصحى في العامية المغربية الصادر سنة ١٩٨٨، وله عدة مقالات في المجالات النقدية والأدبية[11].

❖ حياة الشاعر الفرنسي أرتور رامبو:

صدرت مؤخراً عن دار النشر الفرنسية فايارد مجموعة أدبية من ثلاثة أجزاء،

تناولت حياة الشاعر الفرنسي آرتور رامبو.

وسعى مؤلفو هذه الأعمال الأدبية إلى اقتفاء أثر رامبو في كل الأماكن التي تردد عليها، أو تلك التي عاش فيها لفترات طويلة، أو التي استلهم منها أبيات شعره من خلال الصور الفوتوغرافية التي ألقت الضوء على الحقبة الزمنية، التي عاش فيها الشاعر، وقد نجح المؤلفون الثلاثة في سبر أغوار رامبو هذا الشاعر الذي لم تمهله الحياة طويلاً، حيث تطرق المؤلف "جي برو" في الجزء الأول إلى فترة إقامة رامبو في كل من عدن والسعودية، في حين كانت رحلته إلى أثيوبيا هي فحوى الجزء الثاني للكاتب جي لوفرير، بينما شكل انتقاله ما بين مدينة شارلوفيل مسقط رأسه، وكل من باريس ولندن وميلانو ومارسيليا مضمون الجزء الثالث.

ولد أرتور رامبو في مدينة شارلفيل بفرنسا عام ١٨٥٤، وكانت أول قصيدة شعرية صدرت له "هدايا الأيتام" عام ١٨٦٩، وقام رامبو بزيارة مصر، وتوجه منها إلى عدن والسعودية، حيث كان يعمل لحساب أحد البيوت المتخصصة في تجارة الجلود والبن، وأصيب بورم خبيث في ركبته اليمنى، مما اضطره إلى بترها، والعودة إلى فرنسا، حيث توفي في مدينة مارسيليا الساحلية، وتعد مجموعة أعمال هذا الشاعر بمثابة الينبوع الرئيسي للتحول الشعري الحديث، وخاصة على صعيد ما تضمنته مجموعته الشعرية التي حملت عنوان إشراقات التي تعود كتابتها إلى عامي ١٨٧٢ ـ ١٨٧٣ والتي أثارت قدراً واسعاً من التأويل والتفسير بين الأدباء والنقاد والتي وصفها رامبو نفسه بأن كل قصيدة عبارة عن حلم مكثف وسريع وإشراقة تفجر أمامنا خلال زمن قصير جداً وبكثافة خارقة رؤيا تفرض علينا نفسها بقوة لوحة جدارية في مشهد رائع على أحد المسارح[١٢].

❖ أعمال كاربنتير من التراث الوطني:

شهدت الجزيرة الكاريبية العديد من الاحتفالات والنشاطات التذكارية بمناسبة مئوية الكاتب العالمي اليخو كاربنتير، والتي كللت أخيراً بنشاطات في جامعة هافانا، اشتملت على ندوات وأمسيات أدبية وعروض أفلام حول حياته وأعماله ومعارض فنية.

وفي هذا السياق أصدر المجلس الوطني للتراث الثقافي الكوبي قراراً أعلن فيه أن أعمال كاربنتير أصبحت تراثاً ثقافياً للأمة الكوبية، لأن صاحبها يعد أحد كبار الروائيين والباحثين والصحافيين والباحثين في التاريخ والنقاد الكوبيين في القرن العشرين، وشمل القرار مجمل أعمال اليخو المطبوعة منها والمخطوطة وكل ما صدر عنه في كوبا ومختلف أرجاء العالم.

ويعد كاربنتير الذي ولد في هافانا عام ١٩٠٤، وتوفي في باريس عام ١٩٨٩، واحداً من أبرز كتاب وأدباء أمريكا اللاتينية وقد أشار في مناسبات عديدة إلى الأثر الذي

تركته الثورة الكوبية على مسيرة الأدب والرواية بقوله: إن الرواية أخذت الطابع الملحمي، وأصبحت البلازما الإنسانية العاصفة مادتها مما منحها القدرة على التأثير والحياة لارتباطها بالعصر وتعبيرها عن طبيعة الزمان، وكان كاربنتير أول ايبيري أمريكي يتسلم جائزة سرفانتس سنة ١٩٧٨، وقد ترجمت أعماله إلى بعض اللغات، ومما ترجم منها إلى العربية: الوتر والظل، وحق اللجوء[١٢].

❖ سونتاغ التي قهرت المرض بالكتابة:

بعد أن قاومت سرطان الثدي ٢٨ عاماً، توفيت سوزان سونتاغ الأديبة الأمريكية، التي أنجزت خلال رحلة حياتها على مدى سبعين عاماً الكثير من الأعمال الروائية والنقدية، والمسرحية وكتابة المقالات والسيناريو السينمائي، وإخراج الأفلام، والمسرحيات، والأفلام السينمائية التجريبية.

ويرى النقاد أن سونتاغ ذات شخصية إشكالية في علاقتها مع محيطها، بأبعاده الاجتماعية والثقافية والسياسية، وكانت لها مواقف انتقدت فيها سياسة بلادها الخارجية، وخاصة على صعيد مناهضتها النزعة العسكرية، ونزعة التفرد بالقوة التي هيمنت على الذهنية الأمريكية، ومن ذلك أن سوزان سونتاغ هاجمت عام ١٩٦٨ في مقالة لها بعنوان /رحلة إلى هانوي الحرب التي تشنها الولايات المتحدة على فيتنام، قائلة لقد بنيت أمريكا على إبادة الجنس البشري، وبنيت على القتل، وأضافت أن نوعية الحياة التي يعيشها الأمريكيون تهدد إمكان تطور الحياة الإنسانية، وقد ظلت على هذه المواقف المناهضة للحرب في انتقادها العلني للأحداث التي أعقبت هجمات أيلول ٢٠٠١، مما جعلها عرضة لانتقادات عنيفة، وصلت إلى حد التهديد بالقتل، وسحب الجنسية الأمريكية منها.

وإلى جانب عملها في تدريس الفلسفة كان نجم سونتاغ قد بدأ يلمع في الأوساط الثقافية عندما كتبت روايتها الأولى، المحسن التي صدرت ١٩٦٣، ثم رواياتها الثانية عدة الموت، التي صدرت عام ١٩٦٧، وقد كتبت على مدى سنوات عديدة على صفحات مجلة نيويورك مقالات عن الظاهرة الحداثية في الثقافة الغربية، كما قدمت العديد من المراجعات والكتابات النقدية حول بعض الكتب والمؤلفات التي صدرت في فترة الستينات، والتي جمعتها فيما بعد بمؤلفاتها المنشورة: ضد التأويل، وأساليب الإرادة الجذرية، عن التصوير، المرض بصفته مجازاً، وهو الكتاب الذي يلخص تجربتها مع المرض بعد أن أعلن الأطباء إصابتها بسرطان الثدي ١٩٧٦، وفيه تشرح كيف أن المجتمع يفرض حصاراً على المريض، ويحول علاقته بالمرضى إلى مجاز للانحطاط الاجتماعي والثقافي والأخلاقي، وفي إطار هذا الوضع الصحي الذي قاومته سونتاغ بشجاعة وقوة، كتبت الالتفات إلى ألم الآخرين، وهو كتاب ركزت

فيه على موضوع الحرب والصور، التي تلتقط لها وخاصة التي تصور آلام الجرحى والمصابين والمشوهين، وذلك بتأكيدها أن تلك الصور تعبر عن عمل وحشي، يمثل القسوة التي تنتجها كوارث الحروب، مما جعل من كتابها تروصرخة تدعو إلى السلام، وإدانة تجارة الحروب وصناعة الكوارث البشرية، وإلى جانب عطاءاتها في مجالات الإبداع المتنوعة، كتبت سونتاغ سيناريوهات لأربعة أفلام، وقامت بإخراج بعضها والتمثيل في بعضها الآخر، كما أنها أخرجت عدداً من المسرحيات من بينها: مسرحية في انتظار كودوا لصموئيل بيكت، وكانت آخر روايات سونتاغ، بعد أن عادت للرواية بعد انقطاع طويل، روايتها: في أمريكة التي نشرت عام ٢٠٠٠ وهي تحكي عن ممثلة بولندية من القرن التاسع عشر، تهجر التمثيل، وتستقر في كاليفورنيا، وكانت قبلها قد أصدرت في ١٩٩٢، رواية عاشق البركان التي تصف بها العلاقة بين اللورد هانلتون وزوجته وعشيقها.

يذكر أن الاسم الحقيقي لسوزان سونتاغ هو سوزان روزن انيلات، وقد ولدت في نيويورك ١٩٣٣، من والدين كانا يعملان في تجارة الفرو، ويقضيان معظم وقتهما في الصين، مما جعلها تعاني منذ طفولتها المبكرة من آثار الوحدة والعزلة، وتنطوي على ذاتها، وتنصرف إلى الكتب لتجد فيها ما يعوض عن حنان الأسرة، الذي افتقدته خلال فترة طويلة[١٤].

إحالات

١- وكالة الأنباء الكويتية "كونا"
WWW.KUNA.NET.

٢- موقع جهة الشعر WWW.JEHAT.COM.

٣- وكالة الأنباء العربية السورية "سانا"
WWW.SANA.ORG.

٤- موقع نسيج WWW.NASEEJ.COM.

٥- موقع القناة WWW.ALQANAT.COM.

٦- موقع ميدل ايست أن لاين
WWW.MIDDLE-EAST.ONLINE.CO.

٧- وكالة الأنباء الكويتية "كونا"
WWW.KUNA.NET."

٨- موقع البوابة WWW.ALBAWABA.COM.

٩- موقع العرب أونلاين
WW.ARABONLINE.CO.

١٠- وكالة رويترز WWW.REUTERS.COM.

١١- وكالة أنباء الشرق الأوسط
WWW.MENA.ORG.EG.

١٢- وكالة المغرب العربي للأنباء
WWW.MAP.CO.MA.

١٣- شبكة المعلومات العربية المحيط
WWW.MOHEET.COM.

١٤- موقع قناة الجزيرة
WWW.ALJAZEERA.NET.

متابعـــــات

٢٧٨

كتاب الشـهر

الابتكار والمعاصرة في الأدب والفن

عرض وتقديم:
محمد سليمان حسن(*)

صدر حديثًا عن وزارة الثقافة السورية كتاب تحت عنوان «الابتكار والمعاصرة في الأدب والفنون»، الكتاب مجموعة من المقالات لمجموعة من المؤلفين، قام بترجمته إلى اللغة العربية الباحث «عادل العامل». يقع الكتاب في /٨٠/ صفحة من القطع الكبير. وضمّ بين دفتيه مقدمة و /٨/ فصول بحثية، نقدم عرضًا لها بما يتسق والمعطيات المعرفية للكتاب.

(*) محمد سليمان حسن: باحث من سورية. عضو اتحاد الكتاب العرب.

الابتكار والمعاصرة في الأدب والفنون

يرتبط مفهوم الابتكار في الأدب والفنون، بمفهوم المعاصرة، إن لم يكن متمثلاً لتطورات عصره والتغيرات الجارية من حوله في العالم، وذا رؤية معاصرة بمعنى الحداثة الزمنية متجلية في حداثة الشكل والمضمون المرتبطة بها جدليًا.. لا يعني هذا، أن الابتكار بمفهومه هذا مقصور على عصرنا التكنولوجي الراهن.. بل تشمل إنجازات المجتمعات جميعها في مختلف الأزمنة، وبالتالي نتكلم عن: أرسطو، امرئ القيس، ابن سينا، شكسبير، سرفانتس، فان كوخ، تولستوي وغيرهم، الذين كانوا معاصرين لأزمانهم مبدعين ومبتكرين فيها.. فالابتكار إذًا مرتبط بحداثة المبتكر في زمنه، بعقليته التي هضمت الموروث الأصيل والمعاصر الإبداعي وزادت عليهما من خلال ولادة طبيعية للجديد، وليس ولادة قسرية تجعل الجديد يظهر ويموت في غير أوانه، كما حدث للواقعية في القرن التاسع عشر. والدادائية في أربعينات القرن المنصرم والموجة الجديدة من أدب الستينات في العراق.. إن فضل هذه الموجات يكمن في تهيئتها التربة لإنماء نباتات فكرية جديدة.. فبدون الأصالة لا تكون هناك معاصرة حقيقية، وبدون ذلك لا يكون الابتكار. كما أنه لابد من نشوء نمط جديد من التفكير والتصوير والمعالجة لإيجاد الانسجام الحي المقنع ما بين الواقع المستجد وانعكاساته الفكرية والفنية. وهذا ما يفسر أن «الواقعية الاشتراكية» لم تنشأ إلا بعد مجموعة من التحولات الاجتماعية الكبرى في أوائل القرن العشرين، متجاوزة واقعية القرن التاسع عشر.

الابتكار الحقيقي والابتكار الزائف

إن المشكلة التي تواجه الفنان الخلاق، هي مشكلة (الاختراع Invention)، أو ما يسميه (بيير كامار B. KAmara) عملية (الخلق Creator). فالخالق (خارج اللاهوت) هو الشخص الذي أغنى إرثنا بعمل جديد. عمل لم يسبق أن وُجد قبله.. إن (ليوتولستوي) هو خالق (الحرب والسلام). ركّب مادة إنسانية وتاريخية معينة وخلق (الحرب والسلام). فهذه الرواية ظهرت للوجود نتيجة لكدح وموهبة وعبقرية (ليوتولستوي). نستطيع القول إن مثل هذه الأعمال قدمت للقرّاء، عبر أسلوب اللغة، بهجة غير معروفة، تكشف عن عالم جديد كليًا، عن مجاهل العقل والقلب. لهذا نقرأ ستاندال في الأحمر والأسود، و دون كيخوته لسرفانتس، وفيكتور هيجو في البؤساء. الذين قلبوا وجهات نظر عصرهم الفنية والاجتماعية.. ولذلك فإن (الحرب والسلام) ستبقى تحفّز العقل والتخيل وتحتفظ بجدتها طالما كان هناك أناس يفكرون في لغة إنسانية.

وعملية التقليد ليست عملية خلق وإن دنت من الأصل، فالرائعة بطبيعتها، شيء فريد. ولكن في الوقت الذي يصحُ فيه القول إن كل عمل من أعمال العبقرية أصيل، لا يعني أن كل عمل أصيل هو من أعمال العبقرية.. بالتالي، لنتفق، أن الابتكار لا يمكن تقليده.. إذن ماهو الابتكار الحقيقي؟

عندما تتخلف أمثلة الماضي ودروسه البليغة إلى وراء، تبدأ المسؤولية الشخصية لكل خالق، فأنت تعمل بمفردك وعلى مسؤوليتك.. وينبغي أن لا تكون لوحدك، ينبغي أن تكون مهتمًا بالعالم والأفراد. فالسمة العظيمة للأعمال العظيمة ومبتكريها، هي أنها ناطقة بلسان التاريخ والعالم. إن الأعمال العظيمة لا تقوم فقط بالكشف عن لحظة ما في التاريخ العالمي: إنها تتخلل، تتخللها باتجاه إنساني. فالأعمال العظيمة تساعد على استمرارية الإنسان، وهدايته الإنسانية. إنها تساعد على خلق المستقبل. يقول «أوسكاروايلد»: «الفن يخلق الحياة».

هذا يعني، أن المؤلف في بداية الابتكار، ملتحم بالعالم بصورة غير محدودة.. يجب على الخالق أن يكون منفتحًا على عذابات وآمال العالم والأفراد. وهو لا يخلق من لا شيء. هو سيشرب ثم يخلق لغته وإيقاعه وأسلوبه. بعد لحظة انفراد بالنفس.

(بيير كامارا).

عدد من المؤلفين



ترجمة
عادل العامل

ماذا يعني الابتكار بالضبط؟

تحت الجملة الأولى ذاتها في مقالة (بيير كامارا) على التفكير الجاد.. «إن المشكلة الكبيرة التي تواجه الفنان الخلاق، كما اعتقد، هي مشكلة الاختراع -Inven tion».

ويمكن ترجمة الكلمة الأخيرة «اختراع» بمرادفات مثل «تخيّل Imagination» أو «خيال خلاق Cveatiret antasy». إنها حقائق الحياة، التي تعادل، الحياة نفسها. هي نفسها حقائق الحياة، حقائق حياة الروح.. عند ماالايربط المؤقت بالأبدي، فإن الخالق، يجهد نفسه دون جدوى.

يقول «باسترناك»: «إن الموهبة هي الجدة الفريدة التي هي جديدة أبدًا. إن

الابتكار الحقيقي هو مجال نشاط الموهبة أو أعلى تجل لها- العبقرية.. إن الفنانين الخلاقين، يمكن تقسيمهم إلى مخترعين وكسبة.. فالابتكار والتقليد قطبان على طرفي نقيض. إن المبتكر لا يلتمس الحق في أن يجرب. إنه يجرب. وهو يرغم الآخرين على مشاهدته، وأن يحذو حذوه.

وبعد.. ما الذي يشكل التجربة في الفنون؟

إنها المخاطرة، مخاطرة امتلاك الموهبة، التعرض لسوء الفهم. وهي مخاطرة من أجل فن المستقبل.. وقد كان «سيرفانتس» يخاطر بالسخرية من الرواية الفروسية التقليدية فلم يشرع جديًا في كتابة رواية فروسية وكان يسفّه المفاهيم الشخصية التقليدية.

لقد سلب من مصطلح «الابتكار» معناه بدمج مفهوم «الابتكار» بمفهوم «النمط السائد». فالأول مستقبلي، والثاني يمثل الحاضر. إذ ليس هناك ابتكار دون أصالة المضمون والشكل المشتركة.. فالابتكار يستلزم تجربة سابقة.. إن الابتكار يختار من «الموروث Tradition» ما يخدم أغراضه الجديدة فقط. وبالتالي نتساءل:

هل يجب أن يتضمن الابتكار بالضرورة قطيعة مع الموروث؟

إن فحصًا أكثر دقة سيرينا أن الابتكار هو العنصر الطليعي في الموروث. فليس هناك ابتكار دون موروث.. الابتكار ظاهرة أمامية. فالفنان المبتكر الخلاق يجب أن يكون قريبًا في سلوكه من المكتشف ويجب أن يكون روحًا مضطربة.

هل يمكن اعتبار كل رائعة ابتكارًا؟

الزمن هو الذي سيقول ذلك. فهو ينبذ بعض «الروائع» التي كانت من «النمط السائد Fashionable»، وينقذ من النسيان روائع حقيقية ولكن منسية.

إن كل منعطف في تاريخ ثقافة المجتمع يطرح مسألة الابتكار. وكما قال «هايني»: «إنها قصة قديمة قديمة، ولكنها قصة جديدة أبدًا».

«ليف أوزيروف»

العبقرية والتقاليد الأدبية

يبدأ «بيير كامارا» تعريف «الخالق» باعتباره عبقريًا. ولكن. هل تكفي المواهب الطبيعية والإرادة الفردية للخلق لظهور العباقرة؟ أليست هناك ظروف خاصة للزمان والمكان يظهر فيها العباقرة، وظروف أخرى مختلفة مثل البيئة الثقافية ومستوى «الفكر Ideas» والعوامل التاريخية تعطي العالم عملاً عظيمًا وأصيلاً؟ هذا الجانب الموضوعي يجب أن يوضع، نصب العين عندما نعرف العبقري وللحكم على أعماله.

فالعبقري ينضج تدريجيًا بعمق ضمن

مرحلة ثقافية، عندما تكون المفاهيم الأخلاقية Moral قد اكتسبت مستوى معينًا. فنحن لا نستطيع أن نقول بالضبط من سيكون خالق أعمال بارزة في الفن. ينبغي النظر إلى «سيرفانتس، ستاندال أوتولستوي» في محيطهم التاريخي والثقافي.

إن الأعمال العظيمة لا يمكنها أن تساعد بل أن تؤثر في «الفكر Ideas» وصور الشخصيات، على حد سواء. ففي روسيا، مثلاً، هناك نزعة غوغولية، مدرسة غوغولية، وأسلوب غوغولي متواصل في القرن التاسع عشر والعشرين. وفي المقابل، فإن العمل الأدبي ثمرة جهد جماعي موزع على أزمان متعاقبة. فالأدب جهد جماعي تشكل العبقرية فيه العامل المنظم والمؤلف والمفجر.

وينبغي علينا، في هذا الضوء نفسه، وبالاقتران مع تاريخ الأدب، أن نفحص مسألة الابتكار. الابتكار وعلاقته بالموروث الأدبي. فالقديم هو نقطة البداية الاعتيادية للجديد. فالاكتساب الجديد حقًا يمكن أن يبرز فقط عندما يكون الكثير قد اكتشف آنئذٍ، وليس تكرارًا لمرحلة سابقة.

ومن الأسهل استبيان الابتكار في تعبيره البسيط الظاهري. وهو ما ندعوه ابتكارًا ظاهريًا، شكليًا. ففي الشعر نرى نظام جديد للوزن، أو طريقة جديدة في التقفية. والابتكارات الخارجية يمكن أن يستخدمها الكتّاب العظام، كواحدة من الوسائل لإنجاز مهمات أكثر أهمية. أما النوع الثاني من الابتكار، فهو ما أود وصفه بأنه عضوي. إن العبقري يفكر، يؤلف، يطور فِكَرًا Ideas ويفسر الجوهر الأخلاقي للحياة بطريقة جديدة.

إن الأصالة، كغيرها من صفات الفن الإبداعي، تتجلى أكثر وبشكل مدهش في شخصيات الخالقين العظام، ولكنها لا تخصهم وحدهم بل تخص الأدب كله.

(دافيد ساموليوف)

الإبداعية والابتكار

إن الجديد سوف يكشف عن نفسه بطرق كثيرة. وقد لوحظ في حالة الفولكلور أنه عند تقييم الفلكلور التقليدي، كان الإبداع والتداول الجماعيان يعتبران صفة مميزة، وفي «الصيرورة becoming» الحديثة لفعالية وقائع الفولكلور تبرز الشخصية الفردية الإبداعية على نحو أكثر وضوحًا.. إن الإبداعية شيء ملازم دائمًا تقريبًا للعقل الإنساني. والاستقبال الإبداعي والتجلي الإبداعي يمكن أن يكونا عاديين تمامًا.. إن طبيعة الأعمال الإبداعية لا يمكن فهمها من دون نموذج أونتولوجي.

إن بإمكان الإنسان أن ينتج الجديد بواسطة توجيه تركيبي، غير أن بإمكان المرء أن يتكلم على الإبداع فقط عندما تتخذ التراكيب الجديدة، المتولدة من تراكيب القديم، أو بواسطة نشاط تركيبي، أحاسيس ظواهرية في العقل وتأتي بخبرة جديدة، تناغماً جديداً بين الإنسان والوجود.

إن التوجيه الظواهري، المختلف عن التوجيه التركيبي عملية تولد أحاسيس قويمة Ofthosenses في مادة معقدة deep، ومن ثم أحاسيس جديدة في عقل الإنسان، بشكل لا تركيبي، من ناحية الظواهر الطبيعية. والإبداع التام هو فعل الوعي الشديد الذي يكشف فيه العقل الإبداعي عن نفسه وبالتالي يكون الإبداع عملية عقلية.. إن هذا كله لا يأتي لنا بأي شيء جديد، وإنما هو يؤكد على وجهة نظرنا. فالإبداع، اجتماعياً، قوة من أجل النشوء، ووجودياً يرضي القوانين النزوعية الأعمق للصيرورة.

(ميهاي دراغانيشكو).

الموروث والابتكار

كان هناك على الدوام، جدل صاخب كلما نوقشت مسألة «الموروث» و «الابتكار»، فما هما: الموروث: هو ابتكارات الماضي التي أصبحت جزءاً من الأيض الإنساني، لحمة وسداة ميراثنا.

الابتكار: طريقة جديدة للنظر إلى الأشياء في ضوء الخبرة المحسوسة والمعرفة.

فالعنصر الذي يوجد بينهما هو ظاهرياً، الوعي المستمر لدى الإنسان.. ولو نظرنا، حتى إلى القيم الإنسانية الدائمة في سياق التاريخ، نجد أن هذه القيم متحولة.. ولو تبنينا الطريقة الثورية، يمكننا أن ننظر إلى القيم التقليدية في إطار نوع المجتمع الذي أنتجها.

فقد كان تعدد الأزواج، مثلاً، هو القيمة المقبولة في الأساطير القديمة في الملحمة الهندية (مهابهاراتا) لأنه كانت هناك حاجة إلى أسر حاكمة معينة للاحتفاظ بثروة الأرض.. لقد كانت هنالك فترة ما قبل التاريخية، إضافة إلى القسم المبكر من مدة الألفي سنة الأولى من التاريخ المعروف، يمكن أن ندعوها (عصر الآلهة). واستمر هذا الأمر حتى زمننا مع تطورات في مفهومه وممارساته. ولكنه أيضاً ومن ضمن هذا الرحم اللاهوتي، خرج تصور نهضوي أوروبي، أخذ يرى قدراً مجهولاً يحكم حياة الإنسان هو (السّر المجهول في الإنسان). وفي القرنين الثامن والتاسع عشر ظهر مجهول آخر هو (السلطة Power) قائمة على أجهزة المال والجيوش المنظمة.. لقد كان معروفاً في عصر النهضة، أن التبيان المعرفي كان في تضاد مع تفسير رجل

الدين للعالم، وعقلانية لدرجة واضحة جداً في تضادها مع الموروث.. إن على أجيال العالم الجديدة، خاصة في آسيا وأفريقيا، أن تقرر استيراث الماضي بما يشبه طريقة فحص الخيل المهداة من أفواهها.

ليس هناك من شك في أن ميراثنا يضم تعبيرات وقيماً وتأملات عظيمة معينة منحت الإنسان جدة وعمقاً، ولا بد من إيصال ذلك إلى الآخرين.. وعلى كل حال ففي كل نكوص في الارتقاء يصبح من المستحيل إنهاض ما في الوعي القديم.

ولأن مهمة الإتيان بإضاءة جديدة إلى مناطق القمة مهمة حاذقة ومعقدة، فإن على النخبة المثقفة أن تطور نقداً جديداً، بإمكانه إلغاء البعض السيئ من مواصفات الماضي وأنصاف أكاذيب الحاضر، وإيصال مجتمعاتنا إلى مستوى الإدراكات الترابطية لما هو حيوي في كل موروث.

(مولك راج أناند).

الرسم والكلمات

عند التقاء الفنون، الذي نتصور أنه قد حدث قبل وقت طويل، وأنه يستعاد في كل فترة، فإن الشعراء، الموسيقيين، والرسامين، من الموهوبين إبداعياً، قد نشأوا دفعة واحدة، مع اختلاف المهارات والأعمار، والأزمان، ولكن للبحث عن الإبداع.

وقد احتاج الإنسان، لاكتشاف نفسه وسط الطبيعة، إلى الكلمات، الأصوات والصور، التي ستؤكد تخليد أبعاده الروحية والعاطفية.

بهذه الكيفية ظهرت كلمات ورسوم العالم من لوحات (التاميرا) الجصية إلى فنون العصر القائمة.. بمثل هذه الانطباعات في ذهني، كان لي (المؤلف) شرف فحص المخطوطات النادرة المحفوظة في الأكاديمية الرومانية. إن التداخل بين الكتابة والرسم، بين الإلقاء والموسيقى.. وغيرها كثير أصبح سمة العصر.. تحت ظروف كهذه تسنت لي الفرصة لمشاهدة معارض بدأت بالميل الطبيعي نحو مقياس مهني لم يقصد به إبدال الكتابة، بل فقط إضافة «أدوات» لغة أخرى إليها بطريقة أكثر تحديداً. فالتكشف هو الوجود، الممارسة المستمرة اللذان هما، في جوهريهما، تكامليان. وعندما يحاول الكتّاب تجربة اللغة التي يتم بواسطتها تقديم حالة من الاتصال مع العالمين الروحي والعاطفي، مهارتهم في الرسم، فإن تكملة من الضوء تسيل من هذين العالمين، الروحي والعاطفي.

(كونستانتين بروت).

حياة الفن الأبدية

ماهو دور ومكانة الفن في المجتمع، في ظروف الثورة العلمية والتقنية؟

قبل زمن طويل من الثورة العلمية والتقنية، عند نهاية القرن التاسع عشر، عند بدء تطور الصناعة، حين بدت الحياة الريفية مهددة بمباني المصانع. والنساء يتعرضن للاستغلال، تحدث الكاتب الانكليزي (جون راسكين G. Ruskin) عن حقيقة أن الجمال والفن مهددان بالانقراض.. إن المخاوف المتعلقة بزوال الفن أقدم من هذا بكثير، إلا أنها اشتدت من خلال الطريقة التي باتت علاقة الفن- العلم تُفهم بها.. لقد أدرك (نيتشه) ذلك بقوله: «إن في تلك الفترة (سبعينات القرن التاسع عشر) قد فقد كل ارتباطاته بما دون وعي الحياة الغيبي، ذلك أن (التعقلية Intellectualism) الفاترة قد تسربت إلى داخل الفن مثل سم قاتل».. وراح (أوزوالد شبينلر O.speugler) ينصح الشباب في عشرينات القرن العشرين بالتخلي عن أمور عقيمة مثل الشعر، الفنون أو نظرية المعرفة.. إن ردود الفعل هذه بزوال الفن، كانت ردود فعل متسرعة.

إن ضرورة الفن، يتوافق تاريخه مع تاريخ الوجود الإنساني، طريقة جمالية للاستدلال على العالم. وخلود الفن يتجلى من خلال طابعه ذاته.. لو كان العلم والفن متماثلين، فإن أحدهما سيكون، في هذه الحالة، زائداً. وهو أكبر من التعارض الشكلي للإدراك عند (هيغل). فالفن كإدراك ليس أدنى مستوى من العلم.

وانطلاقاً من التعارض بين الإدراك المفاهيمي والجمالي يمكن للمرء أن يسأل عن أداء الفن خارج المفاهيم. في حقيقة الأمر إن الخلاف بين الإدراك الفني الجمالي والإدراك المفاهيمي العلمي يكمن في الموقف من الذات ومن خارج الذات (الموضوعية).

هناك وجهات نظر تؤكد على عدم وجود تعارض بين الفن والعلم. فالفن ليس فقط انعكاس العالم الخارجي في الذات، بل هو خلق- تفكير أيضاً، عبر الممارسة.. إن ديمومة الفن تتجلى حتى من خلال ضعف الخالق، وهذا ليس بتعبير من التعبيرات الموهمة للتناقض.

وهكذا، فإن العلم والفن يشكلان، وسيظلان دائماً، الإقنومين العظيمين اللذين يُظهر الإنسان من خلالهما روعته وإمكاناته الدائمة العطاء.

(ديومتير وغيش).

معنى المعاصرة

إننا نقسم بالزمن أو نلعنه. فما هو الزمن؟ حلم أم وجود، وهم أم حقيقة، سراب أم واقع؟ بالنسبة لهيراقليطس، كان الزمن مثل نهر خلّد حركته المتواصلة بقوله المأثور "Panta Rhei".. كل واحد يسأل عن الزمن بشعور قلق: «حتى إذا عاش الإنسان جيداً، فإنه يموت، ويولد آخر».

في عصر استفتاءات الرأي العام

والمقابلات الصحافية هذا، يمكن أن نصادف سؤالاً كهذا: «أي قرن تود أن تختاره لتعيش فيه، لو أمكنك ذلك». فالشباب يميل إلى الحاضر والمستقبل، والشيوخ إلى الماضي.. أن تكون معاصراً Contemporary، يعني أن تكون متعاصراً، وهذا امتياز تناله بالمشاركة في تحرير الإنسانية.

يقول (أنجلز) في مفهوم (المعاصرة): كما لو أن تعبيراً غامضاً لا معنى له كهذا، تمجده عقول سطحية أينما كان بغموض خاص، يمكنه أن يصبح على الإطلاق مقولة فلسفية». إن المعاصرة تعني أن يكون الإنسان مع الزمن الذي يعيش فيه.. والزمن ينقسم إلى ثلاثة أقسام: الماضي، الحاضر، والمستقبل، وأي نظرة إلى المعاصرة خارج هذا التداخل الثلاثي لمفهوم الزمن هو تصور خاطئ.

أن تكون حاضراً في المعاصرة، أن تكتب عنها، وأن تكون متعاصراً، ليست بالأمر نفسه.. إن مسألة «معاصر، معاصرة» تمتلك أشكالاً مختلفة. أولها أن تخلق الفن بطريقة معاصرة وثانيها أن تخلق الفن بطريقة لا معاصرة بالنسبة لزمنك. وثالثها أن تخلق الفن بطريقة معاصرة وفقاً لزمنك.

(إيفان سلافوف).

❖ ❖ ❖

إصدارات

❖ **نهاية عصر البترول**: صدر حديثاً، ضمن سلسلة عالم المعرفة، كتاب تحت عنوان: نهاية عصر البترول: التدابير الضرورية لمواجهة المستقبل». الكتاب من تأليف مجموعة من الباحثين والعلماء هم: كولن كامبيل، يورغ شنيدلر، فراوكه ليزينبوركس، فيرنر تسيتل. قام بترجمته إلى اللغة العربية الأستاذ «عدنان عباس علي». يقع الكتاب في /٢٩٣/ صفحة من القطع الوسط. ضمّ بين دفتيه: مقدمة و /٣/ أبواب بحثية، تتمحور حول القضايا التالية: الجيولوجيا، السياسة، النقاشات الدائرة حالياً.

❖ **فاتني أن أقول لكم**: مجموعة قصصية جديدة، صدرت حديثاً للأديب والقاص الصحفي «جمال عبود»، تقع المجموعة في /٢٢٢/ صفحة من القطع الوسط، ضمت بين دفتيها /٢٠/ قصة قصيرة. قام بتصميم الغلاف الفنان باسل ضاهر، ووضع الرسوم الفنان المتميز رائد خليل. يقول الأديب الشاعر شوقي بغدادي: منذ بدايات جمال عبود شعرت أن لهذا الكاتب فرادته الجليّة ليس من نوع السرد الذي يستخدمه فحسب وإنما في نوع الموضوعات التي يختارها أيضاً. هذه المجموعة القصصية هي الإصدار الخامس للقاص بعد أعماله: مصرع التمثال، أخبار المذل، غلطان يا بطيخ، حكي بردانين.

❖ **حنان الخزامى**: مجموعة شعرية صدرت حديثًا عن دار الينابيع بدمشق، للشاعر سليمان السلمان. تقع المجموعة في /٩٤/ صفحة من القطع الوسط. وللأديب قبل هذه المجموعة: جزر النار، ذاكرة الدم والأسيجة.

❖ **المشاركة المعرفية في عصر معلوماتي**: صدر حديثًا للدكتور معن النقري كتاب تحت عنوان «المشاركة المعرفية في عصر معلوماتي». وهو دراسة تتمتع بالقدر الكبير من الأهمية في طروحاتها المعرفية ورؤيتها المستقبلية لدور العلم التقني في تحديد الإطار الاجتماعي والاقتصادي للمجتمعات المستقبلية.

❖ **أصوات سلمان فياض**: بالتعاون بين وزارة الثقافة السورية ودار البعث، صدر كتاب الشهر رقم /١٥/ حاملاً في طياته عملاً روائيًا للأديب الروائي «سليمان فياض» تحت عنوان «أصوات». يقع العمل في /١٢٨/ صفحة من القطع الوسط. وقد صدرت الرواية في طبعتها الأولى عام /١٩٧٠م/.

❖ **صورة الآخر في فلسفة التربية الإسلامية**: كتاب حديث صدر عن مجلة «المعرفة» التي يصدرها حقل التربية والتعليم في المملكة العربية السعودية، ضمن سلسلة «إصدارات شهرية». الكتاب من تأليف الباحث «أحمد محمد الدغشي». يقع الكتاب في /١٤٣/ صفحة من القطع الوسط.

❖ **الأشباح**: صدر حديثًا للأديب والقاص «محمود حسن» مجموعة قصصية تحت عنوان «الأشباح». المجموعة من إصدارات دار السائح في لبنان، تقع في /٧٨/ صفحة من القطع الوسط.

❖ **الاغتصاب**: رواية جديدة للأديب والقاص «محمود حسن» صدرت عن دار السائح في لبنان. تقع الرواية في /١٢٢/ صفحة القطع الوسط. وللروائي مجموعة من الأعمال نذكر منها: موت العم حامد، مشاهد من هذا الزمان.

❖ **حاملات السر المضيء**: كتاب حديث، صدر عن دار علاء الدين بدمشق للباحثة «منيرة حيدر». ضمّ الكتاب مجموعة من الدراسات والبحوث في حقلي التربية والمرأة. يقع الكتاب في /١٧٨/ صفحة من القطع الوسط.

❖ **بكاء وكأنه البحر**: صدر حديثًا عن دار الخيال في لبنان مجموعة شعرية للأديبة الشاعرة الراحلة «أمل جراح». المجموعة تحت عنوان «بكاء كأنه البحر». تقع المجموعة في /١٩٩/ صفحة من القطع الوسط. للأديبة الشاعرة مجموعة

من الأعمال نذكر منها: رسائل امرأة دمشقية، صاح عندليب في غابة، صفصافة تكتب اسمها، امرأة من شمع وشمس وقمر. تقول الشاعرة والروائية «غادة السمان» عن الشاعرة: «تميز حرف أمل جراح المتوجع الآتي من قاع قلب جلدته كآبة الحياة والموت، مشعًا بأسلوبها الثري بغنائية دافئة مثقلة بالحزن والحنان.

❖ **ياسين رفاعية ووميض البرق**: رواية جديدة للأديب الروائي والصحفي ياسين رفاعية. صدرت الرواية عن دار الخيال في لبنان. تقع الرواية في /١٥٩/ صفحة من القطع الوسط. يقول الناشر عن الرواية: وميض البرق هي غير المألوف في الرواية العربية، إنها ومضات خاطفة تخترق الوعي دون ترتيب، إنها ليست بدلة خياطة، أزرار هنا وأزرار هناك، وثبة هنا و وثبة هناك، وميض البرق غير ذلك كله.

